

# BİLİM <sup>ve</sup> SANAT

AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ TEMMUZ 1981

75 TL

7

## DÜNDEN YARINA



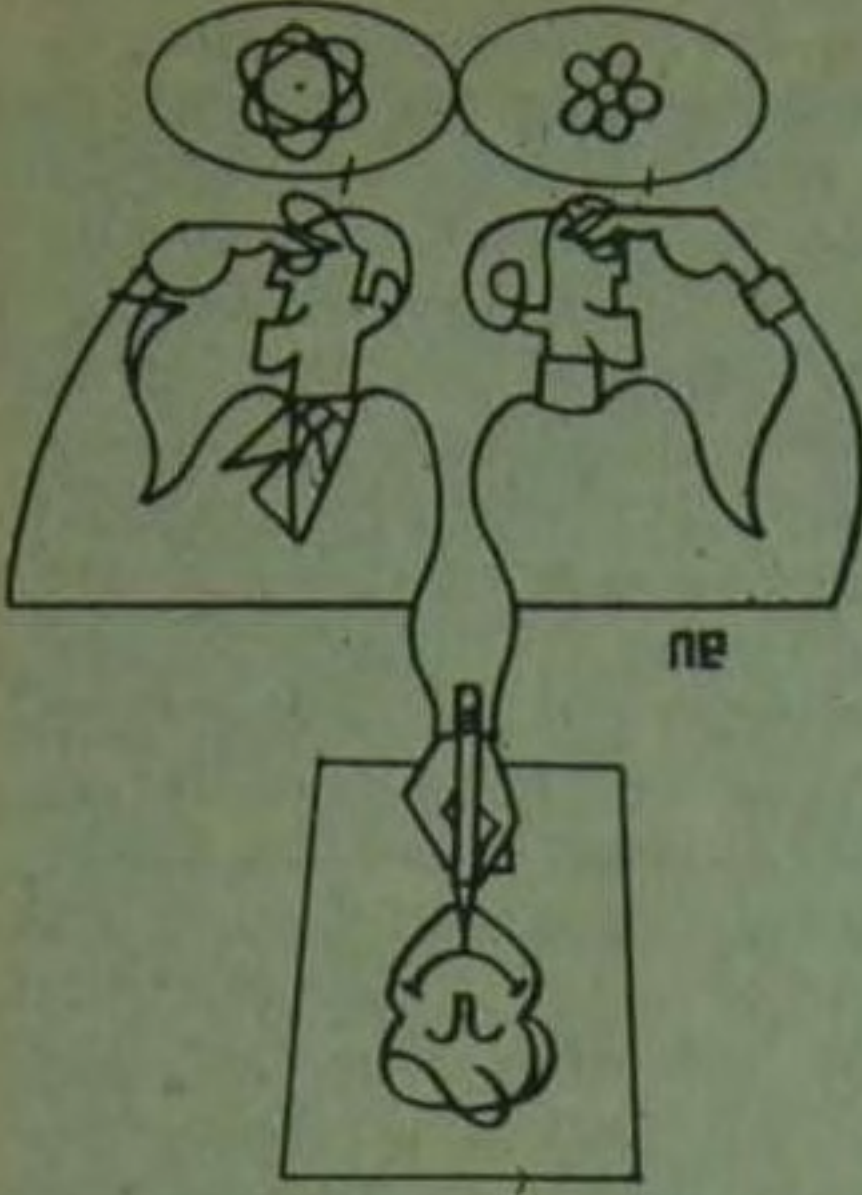


Sahibi: A. NAKİ ÖNER • Sorumlu Yazışları Müdürü: MEHMET ÖZTOPRAK • Genel Yayın Yönetmeni: VARLIK ÖZMENEK • Teknik Sorumlu: VECDİ BAŞKESİK • Adres: Emek İşhanı (Gökdelen) Kat: 13, No: 1300 Kızılay/Ankara • Dizgi: Enlem 80 • Baskı: Dally News • Kapak Baskı: Pelin Ofset • Abone Koşulları: Yurtiçi Yıllık 900/Altı Aylık 450 TL, Yurtdışı Yıllık 36/Altı Aylık 18 DM • 5 adetten az isteklerde her dergi için 75 TL'lik posta pulu gönderilmesi yeterlidir • Posta Çekli No: 125261 • İlan Koşulları: Arka Kapak (R.) 25.000/ (S.B.) 15.000 TL, Kapak İçleri (S.B.) 12.000 TL, İç Sayfalar Tam sayfa 10.000/1/2 Sayfa 5.000/ 1/4 Sayfa 2.500 TL • Dağıtım: İstanbul Say Dağıtım / Ankara Ge-Da/ İzmir Datic/Doğu Anadolu Barış Kitabevi - Van •

## İçindekiler

Sunuş	3	Bilim ve Sanat
Kültür Şiir ve Mitologiya	4	Hüseyin Ferhad
Kültür - Edebiyat Köksüzlük	8	Ataol Behramoğlu
İnceleme Örgütsel Kültür Açısından Meslek Kuruluşlarına Genel Bir Bakış	10	Fatih Gümüş
Ekonomi - Görüşler M. Freidman'ın Sosyal Modeli	16	Toktamış Ateş
Ekonomi - İnceleme Freidman'ın Ekonomi Politigi	17	Tacettin Neciboğlu
Ekonomi - Görüşler Rakamlar	20	A. Başer Kafaoğlu
Kültür Meryem'in Dönüşü	22	E. Paints/Y. Onay
Araştırma Çeviri Çıkmazı	26	Nabi Dinçer
Sağlık Meslek Hastalığı	29	Çağlar Kırçak
Sağlık Çağımız Toplumunun Gereksinim Duyduğu Sağlık Hizmetinin Özellikleri	31	Nevres Baykan
Bilim Matematik	33	Nazif Tepedelenlioğlu
Kültür Kültür Komşuluğu	36	Neriman Hikmet
Edebiyat Şiirsel 'Ben' ve Şiirin Kullanım Değeri	38	Hasan Hüseyin
Müzik Müzikte Temel Yaklaşım Yanlılığı	40	Azer Yaran
Kültür Halikarnas Balıkçısı'nda Bodrum/ Bodrum'da Halikarnas Balıkçısı	42	Tunç Tayanç
Edebiyat Bulgarca Türk Şiiri Antolojisi	44	Kemal Sülker
Sinema Sinema Dramaturjisi ve Bir Örnek: "Al Yazmalım"	46	İbrahim Karamemet
Kitaplar Uygurluk Tarihi	50	Mehmet Kök
Satranç	51	Emrehan Halıcı
Desen	52	Abidin Dino





## Dünden Yarına

**G**EÇEN sayısı ile yayın yaşamının birinci yarı yılını dolduran Bilim ve Sanat, 7. sayısı ile ikinci yarı yılına girmiş bulunmaktadır. Birinci yarı yılın tamamlanmasını kutlamak, demokrat-ilerici bilim ve sanat adamlarını bir araya getirmek, dostlarla görüş alışverişinde bulunmak amaçları ile, geçtiğimiz 4 Haziran günü Sanatsevenler Derneği lokalinde bir tanışma ve dostluk kokteyli düzenlendi. Toplantı, yetersiz servise ve havanın gerçekten çok sıcak olmasına karşın bize göre oldukça başarılı geçti, beklediğimiz çok üstünde bir katılım oldu. Ankara dışından bir çok dostun gelebilmesi bize gerçekten büyük bir mutluluk verdi. İşleri nedeni ile toplantıya katılamadıkları için bize telgrafla başarı dileklerini ileten dostlarımıza ayrıca teşekkür ederiz. Kimi yakın dostlarımız ise iletişim eksikliğimiz nedeni ile bilgileri olamadığından aramızda bulunamadı. Bu eksikliğimiz ve hatamızdan dolayı gerçekten üzgünüz.

**B**İLİM ve Sanat'ın 7. sayısının ağırlıklı konusu yine "Miras". Konunun genişliği, karmaşıklığı ve henüz bu alanda görüşlerin yeterli ölçüde berraklaşmaması ağırlıklı konu olarak Miras'ı sürdürmenin nedeni oldu. Bunlara ek olarak diğer bir neden de, bize konu ile ilgili çok sayıda yazının gelmesidir. Kuşkusuz daha önceki konularda olduğu gibi, iki sayı üzerinde tartışmakla kültür mirası ile ilgili bütün sorunları ele almak ve bunlara cevap getirmek mümkün değildir. Bununla birlikte 6. ve 7. sayıdaki yazılar, öyle sanıyoruz ki belli noktaları da ortaya çıkardı. Hiç yoksak Bilim ve Sanat açısından, kültür mirası konusuna evrenselleştirme yerelliğinin ya da ulusallığın dinamik bütünlüğü içinde bakmanın söz konusu olduğu; böyle bir bakışın ise, kısaca belirtmek gerekirse sınıfsal bir içerik taşıdığı vurgulanmış oldu. Bir diğer deyişle, dün'den kaynaklanarak ve yarın'a bakarak bugün'ün mücadelesinde bütünleşmiş bir perspektif... İlerki sayılarda toplumdaki farklı ideolojilerin nasıl farklı bir kültür mirası anlayışı getirdikleri konusunda yazıların yer alması düşünülebilir ve böylece konuyla ilgili, belli ölçüde bütünleşmiş bir görüş ortaya konabilir. Öyle sanıyoruz; kültür mirası, evrenselleştirme, ulusallık gibi kavramlarda ortaya çıkan karmaşa, yaklaşım ve tartışmaların arkasındaki ideolojik temeli görememekten ileri geliyor. Bu bakımdan sorunlar üzerinde tartışırken herkesin her söylediğinin bir ideolojik içerik taşıdığı, bunun yanlış ya da olumsuz bir şey olmadığı; ancak tartışmaların sağlıklı bir biçimde yürüyebilmesi için ortaya atılan tezlerin ideolojik temelleri ile birlikte ele alınmasının gerekli olduğu kabul edilmelidir.

**B**İLİM ve Sanat bu sayısında yeni bir girişimde bulunmaktadır. Bu, bundan sonra sürekli olarak yayınlanacak olan satranç sayfasıdır. Dergi, satranç oyununu son derece ciddi bir sorun olarak kabul etmekte ve bu temel düşünce ile bir satranç sayfası düzenlemeye kalkışmaktadır. Satranç sayfasının iki amacı vardır. Bir yandan satranç tanıtılmaya, sevdirmeye çalışılmakta; diğer yandan ülkemizde tüm satranç severlerin ilgisini çekecek bir düzenleme arzulanmaktadır. Bu amaçlarımızı gerçekleştirmemiz ise, herşeyden önce satranç severlerin katkısına, onlarla etkin bir diyalog oluşturup sürdürmeye bağlı görülmektedir.

**B**U sayımızda ortaya çıkan önemli bir yenilik de fiziki alanımızın genişlemesidir. Bilim ve Sanat 7. sayıdan başlayarak iki buçuk forma yerine üç forma olarak yayınlanacaktır. Böylece bundan sonra, eksiklerimizi hatalarımızı kısıtlı fiziki hacme bağlamak bir ölçüde inandırıcı olma niteliğini kaybedecektir. Son olarak beşinci sayımızda yapılan bir dizgi yanlışlığını düzeltmek isteriz. Behramoğlu arkadaşımızın Sabahattin Ali yazısında "sinemasal" sözcüğü yanlışlıkla "masal" (sayfa 20, sütun 3, aşağıdan yukarıya 16. satır) olarak dizilmiş ve cümlelerin anlamı tamamen değişmiştir. Düzeltir, özür dileriz.



si vardır. Ancak burada *özne*, —"bilgi" olayında olduğu gibi— herhangi bir *insan* değil, *sanatçı* dediğimiz özel yetenekleri olan bir varlıktır. O, yaratıcı gücüyle nesnelere yönelir, onları kavrar ve "*ifade*" eder. Bundan ötürü, sanat bilgisi "*öznel*" (subjektif) bir bilgidir. Çünkü burada sanatçı "*özne*"siyle onun yöneldiği "*nesne*" arasındaki ilgiyi salt duyular değil, aynı zamanda imgelem (imagination) de kurar. Sanatçı, yöneldiği bir nesneyi salt görmekle kalmaz, aynı zamanda onu imgelemiyile değiştirir, varsıllaştırır ve bir sanat yapıtı olarak sunar sonuç olarak: Sanat yapıtı ise herhangi bir bilgi değildir artık, —sıradan bir bilgi olayı olmaktan öte— bir estetik bilgidir.<sup>1</sup> Eski Yunan dilindeki söylenen ya da duyulan *söz-masal*, *öykü*, *efsane* anlamına gelen "*mytos*"la, belli bir düzen içinde söylenen söz anlamına gelen "*epos*"un bir yeni birleşiminin karşılığıdır "*estetik bilgi*". Ki, bu birleşim, (*estetik bilgi*'nin sunulduğu ya da aktarıldığı) sanat yapıtıdır.

Azra Erhat'ın büyük bir yetkinlikle betimlediği gibi,<sup>2</sup> eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için *mythos*, *epos*'tan başka bir üçüncü söz daha vardır: "*Logos*". Gerçeğin insan gözüyle dile gelmesi, "*ifade edilmesi*" anlamına gelen *logos*, bir yasal düzeni yansıtır: *İnsan*'ın bedeninde ve tininde bir *logos* bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da bir *logos*'u vardır. *Logos* insanda düşünce, doğada yasadır. Kısaca *logos*, (günümüzdeki) "*bilimsel bilgi*"nin karşılığıdır<sup>3</sup>: Bilimsel bilgi, doğaya bilmek amacıyla eğilen ve belli bir yöntemle doğa yasalarına ulaşmak isteyen bir bilgidir. Böylece bir bilme eyleminin sonunda ulaşılan sonuçlar, kesin, zorunlu, genel geçer, *nesnel* bilgiler ve doğrulardır.<sup>4</sup>

Birer *bilgi* sorunsalı olarak eski Yunancadaki *mythos* ile *epos* birleşiminin bir karşılığı olan ("*sanatsal bilgi*" ya da) "*estetik bilgi*"yle, *logos*'un karşılığı olan "*bilimsel bilgi*"yi yan yana koyduğumuz zaman, *insan*'a ve *insanallaştırılmış doğa*'ya yönelik bu "*bilgi*"lerin birbirinden çok ayrımlı-giderek karşıt olduklarını görürüz. Bunun asal iki nedeni vardır; *birinci*-si:<sup>5</sup> Bilimsel bilgi, *kafada düşünce* bütünselli olarak görülen "*tümel*"e<sup>6</sup> ussal-kavramsal "*soyutlama*"larla ulaşmak istenmesine karşın, sanat (ya da estetik) bilgisi imgelemin eşliğinde bu ereğe ulaşmak ister. *İkinci* önemli ayrıcalık ise, bu iki "*bilgi*"nin *süreç* leridir: Bilimsel bilgi, araştırıcının ortaya koyduğu ve ulaştığı bilgiyle sonuçlanır; buna karşın sanat (ya da es-

## ŞİİR ve MITOLOGYA

HÜSEYİN FERHAD

"İnsanoğlu çocukluk döneminde, çevresindeki düşmansı öğelerle yaptığı çarpışmalarda özümlediği deneylerin toplamı ve doğanın güçleri üzerine edindiği bilgilerin tümü olan dini yarattı; bu, onların şiiriydi". Maksim Gorki

**H**ANGİ düzlemde olursa olsun her sanat ürünü bir nesneyle ilgilidir; bir varlığı anlatır bize, varlıkla ilgili "*bilgi*"ler verir... *Estetik*'i "*sanat on-*

*tolojisi*" yönünden ele alan İsmail Tunalı'nın da betimlediği gibi, tüm sanat yapıtlarının temelinde bir *bilgi nesnesi* (objet), sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçekçilik olarak belirttiği varlığın bir "*bilgi*"si söz konusudur. Ki, sözüedilen gerçeklik, *insan* gerçekliğidir. Yani *insan* dediğimiz "*özne*" (sujet), algı, tasarlama, düşünme, düşleme, vb. bilme eylemleriyle, "*nesne*" dediğimiz varlıklarla ilgi kurar: Bir öznenin bir varolanı, bir nesneyi bilmesidir bu; *İnsan*'ın varlık dünyasını bir kavrama olayıdır. Estetik düzlemde de aynı nesne-özne ilgi-





tetik) bilgisi, sanatçının yapıtını bitirmesiyle son bulmaz. Bu anlamda sanat bilgisi, bilimsel bilgidan çok daha yoğun ve daha karmaşık bir görüngüdür.

Bir de *din*'sel bilgi var bu bilgilerle yaşıt, bu bilgilerle aynı boylam içinde... Varlık ve doğa üzerine açıklamaları ve yorumları içerir "dinsel bilgi": Doğa karşısında bir "tavır" "ifade" eder. Ne ki bu bilgi, bilimsel bilgidan çok sanat bilgisine bir yaklaşım gösterir. "Din" diyor Engels bir yazısında, "insanın günlük yaşamına egemen olan dış güçlerin insan kafasında 'düşlemsel bir yansımasıdır'; bu yansıma içinde dünyasal güçler, doğaüstü güçler biçimini alır."<sup>7</sup> Bu ise, dinsel bilginin sanat bilgisiyle bilimsel bilginin bir bileşimi

olduğunu tanıtlar bize; yani *mitoloji*'yi... Öyle ki, (İ. Tunalı'nın deyişiyle) "mitoloji, dinsel bilginin sanatlaşmasıdır."<sup>8</sup> Giderek şunu söyleyebiliriz: "Mythos, çok tanrılı bir dinin tanrıları üstüne anlatılan efsane, *mythologia* da bu efsanelerin bir araya geldiği kitap"<sup>9</sup> ya da belli izlekler (tema) üzerinde yoğunlaşan —ilkel insana özgü— bir düşünce biçimidir.

**D**EMEĞEK ki *insan*, bir yandan özdeksel değerleri bilimsel bilgi yordamıyla tanıyor, onları yeniden üretiyor, "soyutlama"lar kanalıyla bilincine akıtıyor; bir yandan da tinsel değerleri yaratıyor. Dünya kültür tarihinin bilindik sürecidir bu -milyonlarca yılları içeren bir süreç: Yaklaşık

yirmi milyon yıl önce, aynı maymun atanın çocukları olan kardeşlerden biri ağaçlara tırmanmayı seçerken, diğeri önce "emeklemiş", sonra yürümeye ve koşmaya başlamış... *Mitologya*, *insan*'ın yürümeye başladığı çocukluk döneminin bir görüngüsüdür işte bir tarih kitabıdır, bir din kitabıdır, bir şiir kitabı...

August Comte'un "teolojik, metafizik, pozitivist" diye bölümlendiği dönemlerin ilk ikisi; bilim adamlarının "neolitik" (yeni-taş) dönemi diye imlediği onbin yıllık düşünsel bir serüvendir, bu dönem: İ.Ö. sekizbin yıl önce, Ortadoğu'da, Çin Hindi'nde ve Amerika'da birbirinden bağımsız başlayan bu dönemi bir *kültürel devrim* olarak imleyen insan bilimciler (anthropolog) göre:<sup>10</sup>

1. Bu dönemde, artan üretim sonucu yerleşmeler ve kentler büyüyor, işbölümü, sınıflaşma, tabakalaşma hızlanıyor; tecimsel ve ekonomik ilişkiler, yöneten-yönetici ilişkileri görünüyor; "semavi" dinler doğuyor ve yayılıyor.

2. Din (bilim), büyü, sanat önem kazanıyor; aşama ve verim törenleri yapılıyor; yapı sanatı, kentleşmeler gelişiyor; ana "doğa" (nature), baba "tanrı" düşünülleri; felsefe ve metafizik düşünceler görülüyor.

Bu döneme değgin özgün bir yapıt var elimizde, yazılı bir tarih kitabı, bir din ya da bir şiir kitabı olan *Gulgamış Destanı*. *Tevrat*'ın, *İncil*'in kimi bölümlerini de içeren bu destanın yazıdan önceki dönemlere değgin olduğu (İ.Ö. 3 bin) ve daha sonra yazıya geçirildiği belirtilmekte: İ.Ö. 2 bin'li yıllar. *Gulgamış Destanı* "neolitik" döneme özgü bir "site" uygarlığını tanıtlar. Bu ise, insan bilimcileri doğrular niteliktedir yani *İnsan*'ın "neolitik" döneme Amerika, Çin Hindi ve Ortadoğu'da geçişi... Bu vargılar destanları, destanlar arasındaki benzerlikleri; diğer bir anlamda kültürel ilişkileri inceleyebilmemiz açısından çok önemlidir. Denebilir ki Ortadoğu, Asya ve Avrupa'ya bu bağlam içinde öncülük etmiştir.<sup>11</sup>

Ortadoğu'daki "devrim", ilkin Ege kıyılarına yayılmış, daha sonra deniz yoluyla Hindistan'a ve tüm Asya ve Avrupa'daki *İnsan* topluluklarını etkilemiştir. Bu anlamda, bin yılları içeren tarihsel kaymalar olmuş, birbirine benzer dilleri konuşan göçebe topluluklar arasında kültürel kopmalar, yabancılaşmalar, savaşlar olmuştur. Özellikle Türk ve Moğol destanları, *ilkel* ve *antik* altyapı değişimlerinin düzgüleri (norme) olan devşirme-göçebe-kölec-feodal "uygarlık".



lar bu savımızı doğrulayan örneklerdir.

Bin yılları içeren tarihsel kaymalara, öznel ve nesnel tikel ayrılıklara karşın *kafada düşünce bütünselliği* olarak görünen "tümel" e varmada, Asya ve Avrupa "uygarlık" ları benzeşik özellikler gösterirler. Öyle ki, bize dek ulaşan destanları bir gözden geçirdiğimizde, bunların biçimsel-gele- neksel bir birlik oluşturdıklarını; gi- derek "Avrasya" (Asya-Avrupa) kül- türü diyebileceğimiz bir "yerel" olgu kazandıklarını söyleyebiliriz. Ve bu olgu, *endüstri devrimi*'ne, başka bir deyişle *prekapitalizm*'e değin sürege- len bir temel süreçtir. Destanları, "destanlar dönemi"ni irdelerken ya- zın kaynaklarımızı ve yazın atalarımı- zı bulgularken bu olgu gözönüne alın- ması gereken bir zorunluluktur.

Kuşkusuz destanların en önemli özelliği yazıldıkları *dil*'dir. *Dil*, des- tanların seslem ve dizemsel yapısıyla *ulusal* yazına düzlemi olan şiirsel söy- lem için sözkonusu olabilir büyük öl- çüde. Destanların çağcıl yazına katkı- sının ne olabileceğini düşünürken, (kapıyı aralık bırakmak koşuluyla) soruna, bu açıdan bakmak gerektiği kanısındayım... *Dil* sorunu olmayan destanlar ise dünya kültürünün "eski" bir dilimidir ancak.

\*\*\*

**S**ÖZ dönüp dolaşıp "destan" a *Şiir*'e geliyor (önünde) sonunda: *İnsan*, *mythos* ve *logos* bireşimi üze- rindeki düşüncesini, —günümüze gö- re, seslem ve dizemsel açıdan çok ba- sit olan— bu "manzum" öykülerde somutlamıştır. Şimdi batı dillerinde şiirsel öykülemelere "epopee" (des- tan) denmesinin nedeni budur "*epik*" *Şiir*'in ("destansı" *Şiir*) biçimsel gele- neği de aynı tarihsel uzam içindedir yine.

Türkçe'deki "destan" sözcüğü, eski Yunan dilindeki "epos" ve diğer batı dillerindeki "epopee"nin karşılı- ğıdır: "(Daha çok eski çağların) Kah- ramanlık öykülerini, ulusların, Tanrı' ların, yiğitlerin savaşlarını ve başla- rından geçenleri anlatan büyük koşuk yapıtı (*Türkçe Sözlük*)".

"Destan" Farsça kökenli bir söz- cüktür (= "destân" ya da "dâstân"): Yazın tarihçileri bu sözcüğü (hala halk arasında) Zaloğlu Rüstem diye bilinen bir "mitolojik" kahramanın babası, yine bir "mitolojik" kahra- man olan Zal'ın öteki adı olduğunu imliyorlar. Ancak, Firdevsi, XI. yüz- yılın ilk yıllarında "cönk"lerden ya- rarlanarak yazdığı *Şehname*'nin "Sam, Zal ve İsfendiyar"ı anlattığı bölümünde "destan"ı, (Zal'a gönder-

meyle) *serüven* (= macera) karşılığı kullanmaktadır.<sup>12</sup>

Simurg dağın tepesinden a- şağılara bakınca, dağın eteğindeki insanların Sam ile onun adamları olduklarını anladı.

Onların sırf çocuğu almak için geldiklerini, yoksa oraya ka- dar kendisi için zahmet çekip gel- mediklerini bildi.

Bunun üzerine, Sam'ın oğlu- na dönüp şunları söyledi: "Ey, bu yurttan ve bu yuvada bir takım zah- metlere katlanan çocuk!

"Ben, senin dadınım; hatta bir dadıdan da daha fazlayım, se- nin için bir saadet sermayesiyim.

"Baban senin başına bir ma- cera açtığı için, ben de sana Zend' in Destanı adını veriyorum.

*Şehname*, ilkel *İnsan*'ın düşün- me biçimlerinin bir ürünüdür. *Kurma- ca destan* (epopee artificielle) sayıl- masına karşın, *doğal destanlara* (epo- pee naturelle) özgü bir kurgusu, bir söylemi vardır. Bu açıdan *İlyada* ve *Odyseia*'ya benzetebiliriz. Firdevsi de Homeros gibi yaşadığı yüzyıllara dek ulaşan —"ortaklaşa" bir imgele- min ürünü— *mithos*'ları aktarır yapıtı- na. Tarihçiler, Homeros'un *İlyada*'da İ.Ö. XII. yüzyıldaki Akhalarla Troya' lıların savaşının son kırkdokuz günü- nü öykülediğini tanıtıyorlar; *Odyseia* ise, Akhalıların kralı Odysseus'un sa- vaştan sonraki yaşamını anlatmakta- dır. *Şehname*, Homeros'un destanla- rındaki öykülemelerdeki ana izleklere karşıt, pek çok izlekler üzerine kuru- lu bir güldeste, bir tarih kitabı gibidir. *İlyada* ve *Odyseia*'da Yunan mito- logyasındaki tanrı soyu dizgesel bir gö- rüngen kazanırken; *Şehname*'de (bir tür doğa dini olan) "zerdüş" dininin düşünüş, evrendoğum (kozmozgoni) ve ilkeleri, belirgin olmasına karşın belli bir dizge oluşturmaz. Bu açı- dan daha karmaşık bir yapısı vardır.

Yunan mitolojyası ile *Gilgamış Destanı*'nda anılan kimi ortak tanrı- lar, kimi soruları da beraberinde ge- tirmiştir. Özellikle XIX. yüzyıl sonla- rı ile, XX. yüzyılın ilk yarısındaki ka- zı ve araştırmalar sonucu ortaya çı- kan *Gilgamış Destanı*'nın içerdiği öy- kü, *Odyseia* ile "ayrıntılı" bir ben- zerlik göstermektedir. 1958'de T.B. L. Webster'in *From Mycenae to Ho- mer*<sup>13</sup> in yayımlanmasından hemen sonra, bu benzerliği irdelleyen bir çok inceleme ve araştırma yayımlanmış- tır: P. Walcott'ın, G.S. Kirk'ın, M.L. West'in ve Halikarnas Balıkcısı'nın vb. yapıtları...

*Odyseia*'dan öğrendiğimize gö-

re, şimdiki Yunanistan'da oturan İt- hake'lerin ve Ege kıyılarındaki diğer toplulukların deniz yoluyla tüm Do- ğu-Akdeniz ülkeleriyle sıkı bir ilişki- si, tecimsel ve kültürel ilişkileri Ho- meros'tan çok eskilere dayanır. Bu benzerliğin tek açıklaması da bu iliş- kiler olsa gerek. Öte yandan Mısır Kraliçesi Kleopatra'nın da Tarsus'ta oturduğunu bir ayrıntı olarak belirte- lim<sup>14</sup>... *Odyseia*'nın *Gilgamış Destanı*'na benzerlikleri yanında, *Dede Korkut Kitabı*<sup>15</sup>ndaki kimi "motif" ler de Yunan mitolojyasındaki kimi söylenilerle ayrıntılı bir benzerlik içermektedir: "Bamsı Beyrek"le, *Odyseia*'daki Kyklops Polyhemos; "Deli Dumrul" ile Alkestis söylenile- ri arasındaki izlek birliği...

*Gilgamış Destanı* ile *Odyseia*, *Odyseia* ile *Dede Korkut Kitabı*, *Şehname* ile Türk Destanları, Türk ve Moğol destanlarıyla Fransız, Al- man ve Rus destanı *Igor'un Seferi*'n- de pek çok ortak "motif"lerin, kurgu ve izlek benzerliklerinin olduğu bir gerçektir. Ancak, bu bize şu ya da bu anlamda bir yan tutma hakkı vermez. Çünkü sorun *İnsan*'ın tarihiyle, "uy- garlık"ların tarihiyle ilgili bir sorun- saldır; tümüyle tecimsel ve kültürel ilişkilerin bir sonucudur. Bu açıdan Letourneau, Von Diez, Fuat Köprülü, M. Ergin ve M. Kaplan'ın (vb.) yo- rumları, konuya çeşitli "etnasant- rist"<sup>16</sup> yaklaşımları içerdiğinden kuşku uyandırıcıdır:

Örneğin Fuat Köprülü, *Türk Ede- biyatı Tarihi*'nde Letourneau'nun "Türklerin milli bir destana malik olamayacakları" yolundaki "nazari- ye"sine göndermeyle şunları söyler: "Güney-doğu Avrupa milletlerinin: Sırpların, Yunanlıların, vs. bu cins mahsulleri üzerine yine Türklerin çok büyük tesiri olmuştur."<sup>17</sup>

Muharrem Ergin ise, *Dede Kor- kut Kitabı*<sup>18</sup>'nin "önsöz"ünde, *Odyseia* ile *Dede Korkut Kitabı*'nda- ki benzerlikleri imleyerek, bunu, Türklerin Yunanlıları etkilemesi ola- rak yorumlar. Yine Mehmet Kaplan da tüm "destan"ları, —biraz da *ideo- lojik* beklentilerle— aynı bağlam içi- nde değerlendirir.

Öte yandan Tahir Alangu, P.N. Boratav, Rauf Mutluay ise, soruna "homosantrik"<sup>19</sup> açıdan yaklaşmış- lar, kimi "doğru"ların altını çizmiş- lerdir. (Özellikle Boratav ile Mutluay' ın araştırma ve incelemeleri birbirini tümle niteliktedir.) Tarık Övünç'ün bu konuya eğilen bir yazısını da ana- lım.<sup>20</sup>

Aslında bu tür etkilenmeleri, ben- zerlikleri, ortaklıkları irdelerken "ke-



sin" vargılar ileri sürmekten özenle kaçınmak gerekir. Çünkü *arkeoloji ve antropoloji* sürekli yalanlayabilir bizi... Bize dek ulaşan yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgiler ışığında, yukarıda imlediğimiz "ilişki"lerin altını çizerek, benzerliklere, destanların anlatımsal yapısındaki bir benzerliği daha ekleyelim: Doğal ve kurmaca destanlardaki "yineleme"ler, bir destan geleneği olarak hemen hemen tüm *Aurasya* destanları için sözkonusudur. Ve bu savı *Gilgamiş Destanı*, *Ilyada*, *Odyseia*, *Oğuz Kaan Destanı* ("Oğuzname") ve *Şehname* vb. gibi, pek çok yazılı destanlardan örneklerle doğrulayabiliriz.<sup>21</sup>

Yineleyelim: "Destan"lar, *kafada düşünce bütünselliği* olarak görünen "tümel"e imgelemen eşliğinde ulaşmak isteyen düşünen *İnsan*'in düşüncelerinin bir somutlanmasıdır. Ve ulaşım araçlarının henüz ilkel olduğu çağlarda, *İnsan*'in uzaklığı aşarak nasıl kültürel ilişkilerde bulunduklarının "canlı" örnekleri...

Bu görüngüde, *Gilgamiş* tüm "destan"cıların ilk atası ve tüm ozanların da bilindik ilk ustası olsa gerek.

YÜZYIL başlarına dek, Mezopotamya'daki Uruk kentinin yıkıntıları saklamıştır *Gilgamiş*'i. Bu nedenle de çağcıl yazına olan katkısı görecelidir; daha doğrusu destan dokusu *Avrasya* destanlarına akarak gelmiştir bu güne değin. Günümüzde *Gilgamiş*'in kalıtcıları olarak bir ulus gösterilemeyebilir belki. Ancak bunun yerine, doğuda Çin, Hind, Türk ve Moğol (vb.) ozanları; batıda Yunan ve diğer Latin ülkeleri ozanları *Gilgamiş*'in kalıtcılarıdır. Fakat bin yılları içeren kültürel geleneğin kalıtcıları olarak başta gelen ozanlar, tartışmasız Yunan ozanlarıdır: Kavafis'in, Seferis'in, Ritsos'un şiirlerinin dokusunda Homeros'lara, Sophokles'lere, Findaros'lara, Perikles'lere uzanan bir geleneğin parıltıları kendini gizlemez. Öyle ki, "kalıt" sorununu düşündüğümüzde, kafamızda belirecek tüm soruları bu ozanların şiirleri binlerce kez yanıtlamaya hazırdır bize.

Yorgo Seferis, Eliot'la Kavafis'i karşılaştırdığı bir yazısında şöyle der: "Yunan Antologyası, başkalarının da belirttiği gibi, *bin yılı aşkın bir zaman boyunca* yazılan şiirleri içermekle birlikte, tam bir bütünlüğe sahiptir; her yeni şiir kendisinden birşey katar önceki şiirlerin birikimine."<sup>22</sup>

Ve bin yıl öncesine dönüp baktığımızda, şu düzlem üzerindedir Yunan ülkesi: Daha hellenistik dönemde başlayan dinsel bozulma, aydınların kul-

landığı "arı dil"le, değişik ülkelerdeki toplulukların konuştukları dil özgün katkı ve etkilerle değişerek bir birlik oluşturmaya başlamıştır. Bu dilsel görüngü, aşağı yukarı günümüzdeki Yunan dilinin ilk omurgasını oluşturmaktadır. Özellikle destanların seslem ve dizemsel katkıları düşünüldüğünde, Seferis'in imlediği Antologya hayli kabarık ve köktenci bir yapıya sahiptir. Kuşkusuz Yunan Antologyasına biçilen *bin yıllık yaş* tartışılabilir; ancak aynı anlayışla Türk Antologyasına biçilecek yaş, yüz yılı aşmaz ne yazık ki. Oysa Türk düşünsel yaşamının serüveni İ.Ö. XXIV. yüzyıllara, "halk yazını"nın ilk örnekleri *Alp Er Tunga Sagusu*'na dek uzanan görkemli bir kültürel kalıttır. Ne var ki, Türk aydınlarının dilini Arap, Fars, vb. dilleri türetirken; yine bu dillerin yazın kaynakları Türk yazın kaynaklarını da iki kanala ağaltmıştır: *Halk yazını*, *Divan yazını* gibi...

Kısaca şunu söyleyebiliriz bu sorunsal için: Artık halk yazını gibi, Divan yazını da yadsımak olanaksız, olanaksız olduğu gibi de anlamsız birşeydir. Çağcıl yazıncılarımızın yapması gereken şey şudur aslında: Tüm sözlü ve yazın kaynaklarımızı irdelemek, sözlü ve yazılı ürünleri günümüz sanat dallarıyla ve uluslararası kültürel ürünlerle karşılaştırarak onlara sahip çıkmak... Nazım Nikmet'in *Şeyh Bedrettin Destanı*, A. Arif'in, E. Gökçe'nin, F.H. Dağlarca'nın, C.A. Kansı'nun, C. Külebi'nin pek çok şiiri, değişik boylamlarda tipik birer örnektir bu sorunsala. Öte yandan Yaşar Kemal'in romanlarına, yazın ve kültürel geleneğimizin bir soluk alıp vermesidir demek hiç de yanlış olmaz.

- (1) İsmail Tunalı, Marksist Estetik, ss. 39-52: Altın Kitaplar Y., İst. 1979. (Not: Anlam kaymalarına yolaçabileceği ve yazının anlaşılabilirliğini güçleştireceğini düşünerek, çok gerekmeden yerler dışında alıntılar için tırnak açmadım. HF)
- (2) Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, "Önsöz": Remzi Kitabevi, İst. 1972.
- (3) agy: "...Logos kavramıyla açılan çılgın dosdoğru bilime varmış, öyle ki logos-logia bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan birer ek olmuştur."

- (4) İ. Tunalı, s. 53.
- (5) İ. Tunalı, s. 55.
- (6) Karl Marks.
- (7) Anan: İ. Tunalı, s. 56: "Dialektik der Natur", s. 343.
- (8) İ. Tunalı, s. 56.
- (9) A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü.
- (10) Bozkurt Güvenç İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İkinci basım, İst. 1974: "Tablo 8-I", s. 160.
- (11) "... Neolitik Devrimi Ortadoğu'da başlarken, Güney Avrupa'daki üst-paleolitik kültürleri henüz mezolitik'e geçmemiş bulunuyorlardı. Ortadoğu kültürleri, mezolitik ve neolitik döneme geçişte, Avrupa'dan 4-5 bin yıl önde gitmişlerdir", Bozkurt Güvenç, s. 165.
- (12) 2517-2521 arasında beş beyit (Firdvsi, Şehname'nin 2024 beyitinde Merv'li Serviazâd'ın Sultan Mahmud'a verdiği "cönk"lerden öğrendiklerini yazar; "Zal"ın öyküsü de bunların içindedir). Şehname, Çev. Necati Lugal ve düzelten Kenan Akyüz, MEB Yayınları, Ank. 1956.
- (13) Ayrıntılı bilgi için; *Gilgamiş Destanı*'nin başına yazdığı N.K. Sanders'ın "Önsöz"üne bakılabilir. Çev. S. Kutlu-T. Duralı, Hürriyet Yayınları, İst. 1973.
- (14) Tevrat'ın "Yunus Suresi"nde de Tarsus'tan söz edilmektedir.
- (15) "... Oğuzların Dede Korkut Kitabı adlı destanları, bize kadar ulaşan iki yazmadan birinde (Dresten yazmasında) 12 boy (episode'a) bölünmüş, 300 sayfalık (aşağı yukarı 39000 satır) bir metindir": P.N. Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, İst. 1969, s. 37.
- (16) etnasantrik: İçinde bulunduğu toplumu, diğer toplumlardan üstün görmek.
- (17) ss. 64-65: Ötüken Yayınları, 2. basım, İst. 1980.
- (18) TDK Yayınları, Ank. 1958. (Oğuz Kağan Destanı daha sonra ve daha önce birçok yayınevleri kanalıyla basılmıştır.)
- (19) homosontrik: İnsanal, hümanist.
- (20) "Sağcı Yorumlara Karşı Dede Korkut Kitabı ve Göçebe Feodalizmi Gerçeği": Sanat Emeği, sayı: 14.
- (21) Yeri gelmişken Fuat Köprülü'nün Şehname için yaptığı bir yorumu düzeltelim. Şehname için şöyle diyor Köprülü: "... Yalnız san'at bakımından incelenip muhakeme edilirse, devamlı bir takım tekrarları, belirli ifadeleri, pek hududlu mecazlarıyla bu eseri öyle 'harikulade' ve 'benzersiz' bir san'at eseri gibi saymak belki de doğru olmaz (Türk Edebiyatı Tarihi, s. 115)." Köprülü'nün yanılığı şu: Yukarıda da imlediğimiz gibi, Şehname, biçimsel ve yapısıyla bir "Avrasya" destan geleneğinin ürünüdür; Firdvsi, bu geleneğin bir 'destancı'sıdır.
- (22) Yorgo Seferis, Uç Kırmızı Güversin, Çev. Cevat Çapan, Altın Kitaplar Yayınevi, İst. 1971: "Kavafis ile Eliot-Bir Karşılaştırma", s. 144. (Altını ben çizdim).





## KÖKSÜZLÜK

ATAOL BEHRAMOĞLU

**Y**AHYA Kemal'in "Koca Mustâpaşa" adlı şiiri şu dizelerle sonuçlanır:

Derler: İnsanda derin bir yaradır  
köksüzlük;  
Budur âlemde hudutsuz ve hazın  
öksüzlük.  
Sızlatır bâzı saatler dayanılmaz  
bir acı,  
Ruh arar başka teselli her esen  
rüzgârda  
Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o  
topraklarda!

Yahya Kemal'in, üzerinde artık doğmadığımıza hayıflandığı topraklar, belki bir anlamda, Osmanlı İmparatorluğunun yitirilmiş toprakları; fakat şiirde belirtilmek istenen asıl anlamıyla, "Bu geniş ülkede, binlerce lâtif illerde, cedlerimizin bir yerde kökleşerek havaya resmini çizmiş oldukları mânevi varlık"tır... Yahya Kemal, "Koca Mustâpaşa" şiirinde, bu "mânevi varlık"ın şimdi sadece yoksul semtlerde duyumsandığını anlatır. Çünkü orada "Türkün

asude mizâciyle Bizansın kedere karışarak bu yeri mağfiret (bağışlamak) iklimi edinmiş"tir. Çünkü "Kuru ekmekle bayat peyniri lezzetle yiyen, Çeşmeden her su içerken: 'Şükür Allâha' diyen" insanlar yaşamaktadır orada. Ve bu insanlar "biraz ahşapla, biraz kerpiçten", yani "bir kaç hiç"ten "bu güzellikleri yapabilmiş"tir...

Yahya Kemal'de din kavramı, ulusu birleştiren kültürel bir kavramdır. Nitekim birinin inançsızlığı ile



ötekinin inançlılığının sonucu olarak gördüğü aydın ve halk kopukluğunu "Atik-Valdeden İnen Sokakta" adlı şiirinde şu dizelerle anlatır:

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz  
ve neş'esiz.  
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın  
gami  
Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet  
akşamı

Fransa'da Siyasal Bilimler Okulu'nda öğrenim gördükten sonra 1912'de (28 yaşında) ülkesine dönen Yahya Kemal, üniversitede (Darülfünun) öğretim görevlisi olmuştu. Bu sırada Ziya Gökalp de aynı yerde öğretim görevlisiydi (ve zaten Yahya Kemal'in öğretmenliği Gökalp'in aracılığı ile gerçekleşmişti.) Türklüğün kökeni, ulusal kültür v.b. konularda Gökalp'ten farklı düşünen Yahya Kemal'e göre: "Türkçemizin, mimarimizin, musikimizin, güzel hat sanatının, şehir dekorlarımızın ve diğer büyük küçük bütün sanatlarımızın vasil oldukları terakki, en çok Rum Selçukluğu Anadoluya yerleştikten sonra ve Osmanlı asırlarında vücut bulmuş, bu muazzam terkip, Rumeli ve İstanbul anavatanla yekpâre bir kütle olduktan sonra, hâsılı yeni vatan, yeni şeraiti içinde milliyetimize yeni bir şekil verdikten sonra meydana gelmiştir."<sup>1</sup>

Yahya Kemal'in görüşleri, hiç kuşkusuz ki, tartışma konusudur. Fakat asıl önemli olan, genç bir sanatçı ve kültür adamı olarak onun, daha yüzyıl başlarında, ulusal varlık, ulusal kültür kavramları üzerinde düşünme gereksinimi duyması ve bu alandaki bulguları şiirlerinde de yansıtabilmesidir. Yahya Kemal'in aruz kalıpları ve konuşulan türkçe arasında, çok iyi tanıdığı modern Batı şiirinin söyleyiş tatları, renkleri ve duyarlılığını da katarak yarattığı bireşim; çağdaş Türk şiir dili ve duyarlılığının oluşumunda, o dönemin hiç bir şairiyle karşılaştırılamayacak ölçüde büyük bir adımdı. Yahya Kemal'in başarısının, daha sonraki bütün Cumhuriyet dönemi şiirimizde

de, ancak Nazım Hikmet'in başarısıyla karşılaştırılabileceğini düşünüyorum.

Günümüzün genç şair ve yazarı, yine köksüz bir ortamda filiz vermeye çabalamaktadır. Yahya Kemal'in kaygıları ve belli bir bireşime ulaştırdığı bulguları, her zaman canlı bir tartışma konusu olabileceksen, sanki çoktan edebiyat tarihinin artık üzerinde fazla düşünülmesi gerekmeyen bir konusu olmuş gibidir. Nazım Hikmet'in, "Bedreddin Destanı" ve "İnsan Manzaraları" adlı yapıtları başta gelmek üzere, özde ve biçimde yarattığı bireşimler, devrimci yenilikler, ya üzerlerinde fazlaca düşünülmeden yüzeysel öykünmelere konu olmakta, ya sanki günümüz edebiyat ortamının dışında gibi durmaktadır. Günümüz şiirine genelde baktığımızda, ulusal ve evrensel öğeleri kaynaştıracak büyük bireşim çabaları yerine, ya körü körüne Batı v.b. öykünmeciliğinin, ya halk şiiri öğelerine ya da Divan şiiri seslerine öykünmelerin belli başlı modalar olma eğilimi taşıdığını görüyoruz.

Şiirde gözlemlediğimiz, sanatın, kültürün, ve siyasal yaşamın bütün alanları için söz konusu olduğunu düşünüyorum. Toplumun her alanında kuşakların birbirinden kopukluğunu, köksüzlüğü, sanki ulusal bir hastalık, bir yazgı gibi yaşamaktayız. Geçmiş hiç bilmeden ya da yüzeysel bilgilerle yadsımak, gelecek konusunda ciddi bir kaygı taşımamak, bugünü ise günübirlik öykünmecilikle idare etmek...

Geçenlerde yayınlanan bir konuşmasında bu "öykünmeci tip'e" değinerek, şöyle diyor Server Tanilli: "Batılılaşma akımı, Osmanlı toplumunun eski ideolojik yapısının yerine konmak üzere, batıdan aktarılmış ve sadece günün gereksinimlerine yanıt verir yalınkat düşünceler ileri süren ya da dayanıksız fanteziler arkasında koşan bir aydın tipi yarattı... (Bu tip) kendisini, içinde yaşadığı toplumu ve bu toplumun öteki toplumlarla olan ilintisini nesnel bir biçimde kavramamıştır. Yani kendinin bilincine ulaşamamış-

tır. Yetersiz, acayip, yer yer de soytarı bir tip..... Bu aydın tipine, toplumumuzda yalnız batılılaşmacı burjuva çevrelerinde rastlanmaz. Onun bir başka çeşidi 'sol' çevrelerde de dolaşır..... şu ya da bu sosyalist devrimi kuru bir model olarak alıp, her türlü nesnel ve öznel koşulları göz ardı ederek Türkiye'de de gerçekleştirmek isteyen: taklitçi, slogancı, şamatacı bir tip..."<sup>2</sup> Tanilli aynı konuşmada, ulusal kültür bireşimi konusunda da şunları söylüyor: "Aslında bu da bir yöntem sorunudur. Önce şunu iyi bilelim, bizim tarihimiz, Orta Asya'dan başlamadığı gibi, 1071'le de başlamaz. Çok eskilere, ama bu topraklar üzerinde çok eskilere gider tarihimiz. Biz bu topraklar üzerindeki bir büyük oluşumun çocuklarıyız. Kültür kumaşımız, çeşitli uygarlıkların ve kültürlerin lifleriyle örülmüştür. Öyle olunca, geçmişteki kültürlerden yalnız birisini esas alarak oradan kendimize ve çağımıza bakamayız. Yanlışlara götürür bizi bu. Örneğin Osmanlılık tezi böyle bir yanlışın içine düşmüştür..."

Bu "kumaş"ın "lif"lerine inmek ve bugünün bireşimini yaratmak ve bunu yine sayın Tanilli'nin sözleriyle "... dünden bugüne değil, bugünden güne gitmek suretiyle yapmak..."

"Köksözlük" ve sonuçları olan yüzeysellik ve öykünmecilik, dün olduğu gibi bugün de günümüz Türk aydınının en güncel bir sorunu... Geçmişimizi, olumlu ya da olumsuz önyargılara kapılmaksızın, en yakın kaynaklardan en eskilere kadar inerek irdelemek, ve bunu çağdaş bir insan olmanın bilinciyle, bugünümüzü daha doğru ve derinliğine kavrayabilmek amacıyla yapmak yükümlülüğünü duymalıyız. Bu alanda yapılmış olan çalışmaları sistemleştirmek ve bugünün ve geleceğin kuşaklarına aktarmak da büyük yükümlülüğün önemli bir parçasını oluşturuyor.

1) N. S. Banarlı, Türk Edebiyatı Tarihi, s. 389

2) Bkz. M. Sanat Dergisi, Mayıs 1981



## Örgütsel kültür açısından meslek kuruluşlarına genel bir bakış

M. FATİH GÜMÜŞ

**D**OĞANIN bütün boyutlarında dinamik bir örgütlenme görülür.

Cansız varlıkların özdeksel yapılarındaki dokusal örgütlenmeler bile son ve kesin biçimlerini almış değildirler. İnsan toplumuna dinamizmi veren örgütlenmelere gelince bunlar çağdan çağa değişen özellikler gösterirler. Genellikle üretim sürecinden kaynaklanan toplumsal örgütleri anlamak için onları tarih biliminin ışığında ele almak gerekir. Gerçekten, 'Geçmiş biz ancak bugünün ışığında; ve bugünü de tümüyle ancak geçmişin ışığında anlayabiliriz. İnsanın hem geçmiş

toplumu anlamasını hem de bugünün toplumuna daha çok egemen olmasını sağlamak tarihin çifte işlevidir.<sup>1</sup>

### İLK ÇAĞLARA BAKIŞ

İnsan dışındaki canlılar dünyasında bile yaşamı sürdürme uğrunda güçlü dayanışmalar biçiminde beliren içgüdüsel örgütlenmelerin örnekleri pek çoktur. İnsan toplumunun örgütlenme örnekleri ise tarih içinde ezilen güçsüzlerin egemen güçlere karşı varlıklarını korumak üzere birleşmek zorunda kaldıkları günlere değin uzanır. Bugünkü biçimiyle yarım milyon

yıldan az bir süre önce ortaya çıktığı varsayılan insanlar cilalı taş döneminden sonra tarım yapmayı ve hayvanları evcilleştirmeyi öğrenmişler ve böylece belli bir toprağa bağlanmağa başlamışlardır. Radyo aktif karbonla yapılan çözümlemeden anlaşıldığına insanlığın bu ilk büyük ekonomik devrimi (tarımın keşfi ve hayvanların evcilleştirilmesi) tarihten önce yedibin yıllarına rastlamaktadır. Bu tarım devriminden önce insanlar eşitlik temeline dayalı boylar ve klânlar biçiminde örgütlenmişlerdi. Ama yeni ekonomik koşullar yeni bir toplum düzeni gerektirdiği için birlik halin-



deki eski toplum yavaş yavaş çözülme ve sınıflara ayrılmaya yüz tuttu. İlk savaşlarla birlikte yeni bir mal edinme kaynağı 'yağmacılık' ve yeni yeni bir toplumsal faktör 'tutsaklar' ortaya çıktı. Başlangıçta tutsaklar ya işkencelere tâbi tutulur ya da tanrılara kurban edilirlerdi. Ama sonraları kendilerinden işçi olarak yararlanmak üzere üstün ve özel yetenekli tutsaklar köle statüsüne alındılar.

#### ESKİ HİND'DE SINIFLAR

Eski Hind'de Brahman hukukunun oluşturduğu, tanrısal kökenli ve olağanüstü katılıkta bir kast düzeni vardı. Orada sınıfsal piramidin en üstünde Brahmanlar (din adamları) yer alırdı. Sonra soylular, başka deyişle, asker ve yönetici 'Kşatriya Sınıfı'; daha sonratarım ve tecimle uğraşan varlıklı 'Varsyalar Sınıfı' gelirdi. Bunların altında da toplumun en ağır işlerini görmekle yükümlü 'Sudralar Sınıfı' bulunurdu. Bunlar haklardan yoksun olup aşağı yukarı tutsak durumdaydılar. Üstün sınıflarca bunlara yapılan her türlü kıyın (zulüm) ve kötülükler yasal sayılırdı. Hind'in Manu yasalarına göre 'Sudra' sözcüğü 'aşağılık' ve 'itaat' anlamlarına gelirdi. Bir de bu dört sınıfın dışında 'Parva' diye anılanlar vardı ki durumları tek sözcükle korkunçtu.

#### ESKİ ATİNA'DA SINIFLAR

Eski Atina halkı da üç sınıfa bölünmüştü: Yurttaşlar, metekler ve köleler. Atina halkının ancak küçük bir bölümü özgür yurttaş sayılırdı. Örneğin, ortalama yarım milyonluk Atina halkının ancak yirmi bini özgür olup kırkbeşbin kadarı metek (yabancı) ve geriye kalanı tüm köleydi. Bunlar başlangıçta tefeci soylulara borçlarını ödeyemedikleri için köle yapılmış yurttaşlardı. Sonraları bunların yerini savaş tutsakları aldı.

Soyluların egemenliği M.Ö. 600 yılına doğru dayanılmaz kerteğe vardı. "Herkesin özgürlüğünü baskı altına almanın başlıca aracı da para ve tefecilikti." "Para ekonomisi, gelişerek..... tarımsal toplulukların... içine eritici bir asit gibi girdi." Böylece patriyarkal dönemin sona ermesiyle birlikte sınıflar arasında büyük ayrımlar doğmaya başladı. Zaman zaman

artan yoksullukla birlikte ihtilaller olurdu. Bu konuda Fustel de Coulanges 'La cite Antique' adlı yapıtında şöyle der: "Ne vakit bir iç savaş başlasa zenginlerin bir yanda, yoksulların diğer yanda yer almış olduklarını görürüz. Bir Yunan tarihçisi (Polbe XV, 21) "her iç savaşın serveti bir elden diğer ele geçirmek için yapıldığını" söylüyor."

#### ESKİ ROMA'DA SINIFLAR

Eski Roma halkı da sınıflara dayalı bir toplumdur. Önceleri bütün egemenlik soylu patricien'lerin elindeydi. Bunların altındaki Pleb'ler sınıfı sözde özgür olmakla birlikte siyasal haklardan yoksundu. Pleb'leri oluşturan köylüler, yabancılar, tutsaklar ve İtalyalı işçi ve sanatçılar Patricien'lere karşı verdikleri uzun uğraşlar sonucunda siyasal eşitliğe kavuştular (M.Ö. 287). Roma toplumunun bu iki sınıfı, birbiriyle kaynaştıktan kısa bir süre sonra, zenginliğe dayalı yeni bir soylular sınıfı yarattılar ve devletin bütün kilit noktalarını ellerine geçirdiler. M.Ö. 264 ile 133 yılları arasında en güçlü çağını yaşayan Roma'ya yığınlarla köle ve değerli madenler akıyordu. Ama yıkılışın izleri de belirmeye başlamıştı. Roma'daki eski Pleb-Patricien uğraşının yerini zengin sınıfla yoksul sınıf arasındaki uğraşın alması doğaldı. Çünkü sürekli savaşların orta sınıfı eritmesi ve bir avuç insanın el koyduğu topraklarda kölelerin çoğalması zenginlerle yoksulları karşı karşıya getirmiş bulunuyordu. Köylü sınıfını yokolmaktan kurtarmak amacıyla çalıştırları için öldürülen Gracchus kardeşlerden Tiberius halkın yoksulluğunu şöyle anlatmıştır: "İtalya'da yaşayan vahşi hayvanların bile hiç değilse birer ini vardır. Buna karşılık, İtalya için çalışmış ve yurdu için ölümü göze almış olanların hava ile ışıktan başka hiç bir şeyleri yoktur."

Roma İmparatorluğunun Dominatus döneminde koşullar daha da kötüleşti. Artık sanatçı ve işçiler bir meslek derneğine (lonca'ya) yazılmağa ve ölünceye dek aynı işi yapmağa yükümlüydüler. Hem de bu kalıtsal (irsi) bir zorunluktur. Bütün kent halkı devlet için çalışan köle durumundaydı. Devletin halka ve özellikle köylülere yüklediği vergilerin dayanılmaz ağırlıkta olmasından ötürü köy-

den kaçanların sayısı çok fazlaydı. Hükümet kaçmaları önlemek için köylülere toprağa bağladı ve böylece toprak köleliği (kolonluk) ortaya çıktı. Kolon toprakla birlikte satılabilir, ama azad edilemezdi.

#### LONCA'LAR

Batı Avrupanın Orta Çağı herkesin korkular içinde yaşadığı bir kargaşa haydutluk ve cezasız kalmış öldürüler (cinayetler) çağıydı. Bundan ötürü insanlar derebeyi denilen güçlü şeflerin çevresinde toplanıyorlar ve yalnızlıktan kurtulma uğruna bazı özgürlüklerini elden çıkarıyorlardı. Kamu gücünün her çeşidi Senyörün elinde toplanmıştı. Feodal soyluların topraklarında çalışanların bazıları serbest olmakla birlikte çoğu serf diye anılan kölelerdi. Servage eski çağlarda köleliği sürdürüyordu. Hristiyanlık köleliği ortadan kaldıramadı. Üstelik dinsel yazılarda kölelere köle olarak kalmaları ve efendilerine içten bağlanmaları öğütleniyor ve "Tanrı insanlardan bir bölümünün Senyör, bir bölümünün de Sef olmasını istedi" deniyordu.<sup>5</sup> Eski çağ, "kölelik bir çeşit ölümdür" demişti. Köleye gülünç, iğrenç yaratık olarak bakılırdı.<sup>6</sup> Buna karşın Orta Çağ kilisesi köleye seslenirken, "Özgür olmak elinde olsa bile, köle olmayı yeğlemelisin, çünkü bu yolla eylem ve devinimlerinin hesabı senden daha az sorulacaktır," "kölelik özgürlükten daha değerlidir" diyebiliyordu.<sup>7</sup>

Senyör, toprak kölesi köylüyü her yerde bir nesne ya da çeki hayvanı gibi kullanır, hatta çoğu kez ona daha da kötü davranırdı. Köylülerin ellerinden ortak mer'a ve ormanları senyörlerce zorla alınıyordu. Senyör dilerse köylüyü hapseder dilerse işkenceyle öldürürdü. Bu baskılardan dolayı Avrupa geniş köylü ayaklanmalarıyla kaynamağa başlamıştı. Feodal zulümden kaçan serfler kurtuluş umuduyla kentleri dolduruyorlardı.

İşte bu örgütlü feodal soylulara karşı birleşme zorunluğu, sanayicinin aynı zamanda tecimen olduğu bir çağda ortak pazarlara olan gereksinme, büyüyen kentlere sığınan kaçak serflerin gittikçe artan yarışması ve ülkelerin feodal yapısı lonca'ların kurulmasına yol açtı. Ortaçağda meslek etkinlikleri ayrı ayrı loncalar içinde yürütülürdü. Aynı zanaatla geçinen insanlar lonca denilen kuruluşta top-



lanmışlardı. Önceleri loncaya girmek belki isteğe bağlıydı, ama sonraları buzorunlu olmuştu. Onikinci yüzyıldan başlayarak Avrupalıların her yanında birden ortaya çıkmış olan ve ortaçağı niteleyen loncalar zanaat ve tecime dayanırlardı. Küçük bir girişimci olan usta, yapımevi ya da işyerinin sahibiydi. Ustaların yanında zanaat öğrenen çırak işçilerle henüz dükkân açamamış kalfa işçiler bulunurdu. Ustanın işçileri üzerinde ataerkil (pederşahi) yetkileri vardı. Kalfalar ve çıraklar, ustaların çıkarlarına en uygun biçimde örgütlenmişlerdi. Lonca sistemi tekelci, çalışma serbestliğinden yoksun, ama dayanışmacı, koruyucu ve eşit koşullar altında üretim yapılmasını düzenleyen ve işçiler arasında yarışmayı yasaklayan bir düzendi. Çalışma koşulları tek yanlı olarak loncalar tarafından yani ustalarca saptanmış, yapım-cılık yöntemleri, iş saatleri, gündelikler ve eşya fiyatları en ince ayrıntılarına değin gene ustalarca düzenlenmişti. Bundan ötürü loncalar yeniliklerden hoşlanmayan statik-tutucu bir üretim biçimine yönelmişlerdi. Tüzel kişiliği olan lonca'nın kendisini temsil için esnaf arasından seçimle oluşturulan yeminli bir yönetim kurulu vardı. Bu kurulun başlıca görevleri şunlardı: Lonca üyeleri arasındaki iş uyuşmazlıklarının çözümü ve işyerinde dirliğin sağlanması; çıraklık sözleşmelerinin düzenlenmesi ve uygulamanın kontrolü; ortak hizmetlerin yürütülmesi, ustalık sınavıyla ilgili işlemler; yapım yöntemlerinin ve satışların denetimi ve suçluların cezalandırılması. Ondördüncü yüzyılın ortalarına değin, ustalar ile işçiler arasındaki ilişkiler genellikle kötü değildi. Ama sonraları bu ilişkiler bozuldu ve hatta grevlere başvuruldu. Lonca tüzükleri gittikçe yegînleşen uyuşmazlık ve çatışmaların önünü alamıyordu. Bütünü ile loncalar özellikle son zamanlarına doğru hem işçiler, hem girişimçiler, hem de tüketiciler için bir baskı rejimi kurmuşlardı. Bununla birlikte henüz bir sınıf çatışmasından söz edilemezdi.

#### LONCA'LARIN SONU

Lonca'lar kent ve çevresi halkının bölgesel gereksinmelerini karşılamak için çalışan ve alıcıyla doğrudan doğruya ilişki kuran işletmeleri kapsamaktaydı. Oysa, alıcılarını uzak il-

kelerde arayan çuhacılık, camcılık, metal eşya ve gemi yapımı gibi büyük anamal yatırımlarını gerektiren özel işletme tipleri de vardı ve bunlar zamanla çok gelişmişlerdi. Bu sanayi kollarında, ortaçağ esnaf loncalarının ülküsü olan bunalımsız, ölçülü ve yarışmasız bir üretim düzenine ilişkin ilkeler uygulanamıyordu. Çünkü, bir kez, hammaddeyi tekel altına alıp fiyatları denetleme olanağı yoktu. Öte yandan, üretimin bütün aşamaları anamalcı tecimen'in denetimi altındaydı. Bu nedenle, parça başına ücretle çalışan işçilerden ayrımsız durumda olan ustalar ekonomik bağımsızlıklarını yitirmişlerdi. Bunlar çoğu kentden kente dolaşarak iş aramak zorunda kalıyorlar ve esnaf loncalarının koruyucu geleneklerinden yararlanamıyorlardı. Düşük gündelikler, işsizlik, güvensizlik ve örgütsüzlükten ötürü, makinalı sanayi döneminin ilk çağlarının proletaryasını andıran bu işçiler ayaklanma ya da karışıklıklara hazır bulunuyorlardı. 1274'de Belçika'da Gand kentinde dokumacı ve çırpıcılar, hep birden işleri bırakıp başka ülkelere göçmeğe kalkışmışlarsa da gittikleri yerlerden kentlerarası anlaşmalar gereğince kovulmuşlardı. 1280'de Ypres'de çuha dokumacılarının ayaklanmaları insafsızca bastırılmış ve bir bölüğünün gözleri oyulan grevciler o bölgeden atılmışlardı.

Tarım işçisi ve zanaatçı gibi kol işçileri yığını ile kol işçilerinden başışık tutulmuş azınlık arasındaki eşitsizlik boyuna artmaktaydı. Büyük tecimenlerin etkisi altında lonca'lar da değişmişlerdi. Artık onlarda da eşitlik görülüyordu. Öyle ki, artık ustalar, yerlerini kendi oğullarına ya da damatlarına saklamak amacını güden düzenler koymuşlardı. Böylece, kalfalar ömürleri boyunca ücretli işçi olarak kalıyorlardı. Bunlar ustaları gündeliklerini yükseltmeğe zorlamak için kendi aralarında birleşmeyi denediler. Bir ustanın yanında çalışmamak ya da hep birden aynı anda çalışmayı durdurmak için aralarında anlaşıyorlardı ki bu berikine Fransa'da 'grev yapmak' denilmekteydi. Hatta bazı işkollarında kalfaların ustalara karşı ayaklandıkları da görüldü. Bunların en ünlüsü Floransa'lı kalfaların 1328 ayaklanmasıydı. Her yerde resmi makamlar ustalardan yana çıktılar ve işçi toplantılarını yasaklayıp bir ücret tavanı saptadılar. Grev ihti-

lâl ile bir tutuldu ve bazan ölümle cezalandırıldı. Sürekli bir savaş havasında yaşayan sanayi işçileri, artık, patronla işçiyi aynı kuruluşda uzlaştırmaya çalışan loncalar yerine, patronlarla uğraş için kurulmuş ayrı derneklerde örgütlenmişlerdi. İşte iki ayrı sınıfın kurulması ve zenginliğin siyasal güçle kaçınılmaz savaşı böyle başladı. Büyük Fransız İhtilâlinin (1789) ve İngiltere'de başlayıp yayılan Sanayi Devriminin etkileri altında lonca rejimi de sona erdi.

Osmanlı İmparatorluğunda Ahilik'le başlayan ve yamak-çırak-kalfa-usta gibi dörtlü bir yapıdan oluşan Lonca düzeni başlangıçta başarılı olmuş ama zamanla yozlaşarak amaçlarından sapmış ve sanayi devriminin etkileri altında ortadan kalkmıştır. Osmanlı Lonca düzeni başlıca şu nedenlerle yozlaşmıştı: (i) Üretim sürecinin biçim ve tekniğinde hiç bir yenilik yada değişikliğe olanak tanınmazdı. (ii) Taşradan kent'e yönelen göçler sonucunda esnaf kadroları dolup taşdıkça işsizlere eşit geçim olanakları sağlamak amacıyla sertlikleri gittikçe artan kural ve kayıtlar konmuştu. (iii) 16. yüzyıldan beri fütühat döneminin kapanmasıyla devletin rant kaynakları daralınca yeniçeri, sipahi ve benzerleri tamamlayıcı bir geçim aracı olarak zanaat yaşamına el atmışlar, kuralları çiğneyerek girdikleri esnaf yaşamına zorbalığı da getirmişler ve böylece esnaf içinde sömürge ve asalak bir sınıf oluşturmuşlardı.

#### SENDİKALARIN DOĞUŞU

İşçilerin gereksinmelerine yanıt veremeyen loncaların yıkıntıları arasında yavaş yavaş işçilerin kendi örgütü yükselmeye başladı.

Rönesans ve Reform'un özgürlük ilkelerini getirmesi insanların etkinliğine yeni bir çerçeve ve düşüncelerine yeni bir doğrultu sağlıyordu. Büyük coğrafya bulguları alışverişe, denizciliğe ve sanayiye görülmedik bir gelişme yolu açmış ve sonuç olarak eski derebeylik ya da lonca sanayiinin üretimi gereksinimleri karşılayamaz olmuştu. Ama pazarlar ve istekler günden güne genişlediği için artık "manüfaktür de yetersiz hale gelmişti." İşte "O zaman, buhar gücü ve makina, sanayi üretimini büyük bir değişikliğe uğrattı." Makina yalnız



emekçinin toplum içindeki yerini değil, bütün toplumu da dönüştürmüş ve Engels'in 1789 İhtilâline eş önemde saydığı bir devrim yaratmıştır: "Fransa'da ihtilâlin fırtınası ülkeyi kasıp kavururken, İngiltere'de de daha sessiz, ama hiç de daha az güçlü olmayan bir altüst oluş gerçekleşmişti. Buhar ve yeni alet-makinalar, yapım evinden modern endüstriye geçişi sağlayarak burjuva toplumunun temellerini alt üst ediyor, yapımevi devrinin gevşek ritmi yerini üretimin gerçek bir 'şiddetli evrim' dönemine bırakıyordu."<sup>9</sup> Aslında bu dönüşümü başaranların hemen hepsi de işçi ve zanaatçılar olmakla birlikte sanayi devriminin gerçekleştirdiği büyük kazançlardan ne onlar ne de bilginler yararlanmışlardı.

#### YENİ KOŞULLARIN BİLİNCİ

İngiltere'de başlayan sanayi devrimi güçlü bir kapitalist fabrikatörler sınıfını doğurmuştu. Bunlar dinamik, katı yürekli insanlardı. Doğalarındaki sertlikler 'bırakınız yapsınlar' kuramıyla büsbütün artıyordu. Sanayi devrimi ilerledikçe işçi ile işveren arasında bir uçurum açılmakta ve endüstri merkezlerinde gittikçe yoksullaşan proleterler ortaya çıkmaktaydı. 19. yüzyılın başlarında aşağı yukarı her on yılda bir karşılaşılan fazla üretim bunluklarından ötürü işçiler ağır bir işsizlikten bunalıyordu. Öte yandan ücretler çok düşüktü ve çalışanlar korkunç bir yoksulluk içindeydiler. Günde ortalama 15 saati bulan çalışma koşulları öyle ağırdı ki işçiler daha 40 yaşına varmadan ihtiyarladıkları için işe yaramaz diye işten atılıyorlar ve 9 yaşından küçük çocuklar bile, ağır baskılar altında, günde 16 saate kadar çalıştırılıyorlardı. Robert Owen, dokuma fabrikalarında 10 yaşından küçük çocukları çalıştırmanın yasaklanması için uğraşıyor ve 18 yaşından küçük olanların da günde onbuçuk saatten fazla çalıştırılmasını önlemek istiyordu. Parlâmento'da bir çok kişi Owen'dan yana çıktı, ama fabrikatörler karşı koydular. Kendisi de bir fabrikatör olan Robert Peel 1815'de Owen'inki-ne benzer bir önerge verdiyse de bu da geri bırakıldı ve 1816'da bir soruşturma komitesi kuruldu. "Komitenin çağırıldığı işverenler uzun iş saatlerinin çocukların ahlâkları üstünde o-

lumlu etkileri olduğunu anlattılar. Fabrika'da geçirdikleri 14 saat onları söz dinler, çalışkan, dakik yapıyordu; çocukların iyiliği için iş saatleri eskisi gibi kalmalı idi. Üstelik yasama organları işe karışınca yabancı ülkelerle üretim yarışına girişilemezdi; fabrika sahipleri batır, herkes işsiz kalırdı. ..." "1818 yılında Peel biraz değiştirdiği önergesini yeniden ileri sürdü; önerge Avam Kamarasından geçti, ama bu kez de Lord'lar Kamarasından geri çevrildi. Lord efendiler çocukların sağlığı için fabrikalarda günde 15 saat çalışmak kadar iyi bir şey olmadığına yemin edecek bir sürü doktor bulmuşlardı." Sonunda 1819'da bir önerge her iki meclisten de geçti, ama yetersizdi. "Her çeşit dokumayla değil, yalnızca pamukluyla ilgiliydi; yaş sınırını 10'a değil 9'a çıkarıyordu; oniki'si çalışma saati olmak üzere onüçbuçuk saat fabrika'da geçecekti;.... Yeni yasa da, bütünüyle başarısız oldu."<sup>10</sup> Çünkü Parlâmento'daki temsilciler yalnız büyük toprak ağalarının ya da kent tecimenterinin seçtikleri kimselerdi. Parlâmento'da henüz sanayicilerin bile temsil edilme hakları yoktu.<sup>11</sup> Sanayileşmenin ilk sonuçları sağlığın bozulması, hastalıklar, erken ölümler, aile'de çözülme, fuhuş, sarhoşluk ve öldürü'ler (cinayetler) oldu. Artık siyasal hak'lara sahip olmaksızın, işçilerin alnyazılarını değiştirmelerinin olanaksız olduğu anlaşıyordu.

#### SENDİKALARIN GÜÇLENMESİ

17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sendikalar sanayi devrimi sırasında önem kazandılar. Sanayi devriminden ötürü ne üretim araçlarına ne de ürettikleri mala sahip olabilen işçiler artık yaşamları boyunca gündelik için çalışmakla yükümlü kişilerdi. İngiltere'de sendikalar, özellikle 1799'dan sonra, gerek yasama organlarının gerekse mahkemelerin elinde türlü işkencelere uğradılar. 1799'da kabul edilen bir yasa işçilerin bütün birleşmelerini yasaklıyordu. 1812 ve 1818 yıllarında yapılan grevlerde işçilere önderlik edenlere iki yıla kadar değişen hapis cezaları verildi. Sonunda 1824 yılında koalisyon özgürlüğü sağlandı, ama ne karışıklıklar sona erdi, ne de işçi sendikaları hakkında yapılan kovuşturmalar. İşverenlerle olan uyumsuzluk o denli arttı ve yeğinleş-

ti ki Parlâmento 1825 yılında yaptığı bir yasayla sendikal etkinlikleri gene sınırladı ve bu kısıtlamalar ancak 50 yıl sonra kaldırıldı. İngiltere'de sendikalar ancak 1871, 1875 ve 1876 yıllarında çıkarılan yasalarla özgürlüğe kavuşabildiler.

İngiltere'de işçiler 1837'de Chartism olarak anılan siyasal bir devinime yöneldi. 1848'e değin süren bu devrimin amacı şu reformları gerçekleştirmektir: Bütün yurttaşlara oy hakkı tanınması; seçim bölgelerinin eşitliği. Avam Kamarası adaylarından alınan verginin kaldırılması; yıllık seçim; gizli oy; Parlâmento üyelerine ücret ödenmesi.

Chartism yenilgiye uğradı. 1839'da yapılan bir genel grev denemesi bir çok ayaklanmalara ve silâhlı çatışmalara yol açtı ve hükümetin yengisiyle (galebesiyle) son buldu. Belli başlı işçi elebaşları ve ölümlerle ya da sürgünle cezalandırıldılar. Daha sonra Chartist'ler 1844'de Rochdale Pionneers'in kurulmasıyla ikinci kooperatif akımına yöneldiler.

Chartism 1848'den sonra amacına varamadan ortadan kaybolmakla birlikte önemli bazı yasaların yapılmasında etkili oldu. Örneğin, çocukların korunmasına ilişkin ilk yasa (1833); kadınların ve çocukların fabrikalarda çalışmasına ilişkin ilk yasa (1842); on saatlik işgünü yasası (1847); basın yasası (1836); ceza yasasının düzeltilmesi hakkında yasa (1837); hububat vergilerinin kaldırılması hakkında yasa (1846); siyasal dernekler yasası (1846) hep Chartism döneminde kabul edildiler. Chartism İngiltere'de hatta dünya'da siyasal anlamda ilk işçi devrimi olması ve bu sınıfın isteklerini grev, örgütlenme ve propaganda gibi yöntemlerle ileri sürmesi bakımından da büyük önem taşıyor.

Fransa'da 1789'da Kurucu Meclis Lonca'ları kaldırmış ve 1790 tarihli bir kararname ile bütün Fransızlara birleşme ve toplanma haklarını tanımıştı. Ama bu kararname hemen saldırılara konu oldu. 1790 ve 1791'de patlak veren grevler üzerine Kurucu Meclis, bireysel özgürlüğü ve ulusal birliği koruma bahanesi altında Le Chapelier Yasası ile 1791'de bütün meslek örgütlerini yasakladı. Artık işçiler ne grev yapabilecekler, ne de sendika kurabileceklerdi. Bununla birlikte, 1791'den 1940'a değin yar-



dımlaşma dernekleri kimi gizli gizli, kimi açıktan açığa gelişmelerini sürdürdüler. Patronlar ücretleri indirmeye kalkışınca, bu yardımlaşma onlara karşı kolaylıkla bir direnme'ye dönüşüyordu. Charles zamanında Lyon'daki ipek işçileri 13 saatlik iş günü için 4-6 frank ücret alırlarken, 1830 sıralarında ücretler 18 saatlik iş günü için 1 frank eksilmişti. Ücretlerin artırılması için işverenlerle yapılan bir toplu sözleşmeyi hükümetin bozması üzerine, Lyon'lu ipek işçileri 1831'de baş kaldırdılar. Böylece Fransa'da işçiler ilk kez dâva'ları uğrunda silâha sarılıyorlardı. Sonunda bozguna uğramakla birlikte işçiler bir güç olduklarını gösterdiler ve toplumcu akımlar üzerinde etkili olmağa başladılar. Daha sonra, gene liberal ekonomi düzeninin yarattığı yoksulluktan doğmuş olan 1848 ihtilâli gelir ki bu ihtilâl işçilerin tarihte ilk kez siyasal ve ekonomik iktidarı almak amacıyla yaptığı bir devrim olmakla büyük bir önem taşır. Fransa'da işçilerin grev hakkını elde edebilmeleri için 1864 yılını beklemeleri gerekmiştir.

#### KÜLTÜR VE SENDİKALAR

Günümüzden aşağı yukarı iki milyon yıl öncesinde atalarımız henüz insan değillermiş. Ama bir milyon yıl önce onlar insanlaşma sürecinde bir hayli yol alarak ateşi kullanan ilk yaratıklar olmuşlar ve ayağa kalkan insan (homo erectus) düzeyine yükselmişler. Bundan sonra gelen Neandertal insanın bir kolundan da yarım milyon ya da ikiyüz bin yıl önce Homo Sapiens (akıllı insan) adıyla bizim uzak atalarımız türemişler.

İlkel insanlar yaşamlarını sürdürbilmek için dev mamutlarla çarpışıp onları altetmek zorunda kalmışlardı. Herbir ayağının ağırlığı nerdeyse bir ton ve derileri de çelik zırh'dan ayrımsız olan bu devlerle çarpışan ilk avcılar giriştikleri o acımasız savaşları kazanmasını bilmişlerdi, çünkü amaçlarına ulaşmak için ortaklaşa çalışmayı, işbirliği yapmayı, kullandıkları aletleri geliştirmeyi sayısız deneylerle öğrenmiş bulunuyorlardı. Toplumsal ilişkiler ağı içinde insanın harcadığı çabalar ya da yarattığı emek bir yandan onun özünü yoğunurken bir yandan da onun bilincini ışıklandırıyordu.

Bir değerlendirmeye göre insanlar ateş'i bulduktan sonra tuğla pişirmesini bin yılda öğrenmişlerdir. Tuğla yapımından ilk buhar makinasına geçebilmek için insanlığın on bin yıl beklemesi gerekmiştir. Oysa buhar makinasından patlamalı motor'a ve elektrige geçiş yüz yıl içinde, elektrik santralından atom piline geçiş ise sadece kırk yıl içinde gerçekleşmiştir.

Genellikle insan bilgi biriktirmeye taş çağına girince başlamıştır. Sanayi devriminin başlangıcı sayılan 1750'lere değin onbinlerce yıl süren bu ilk dönemde üretilen toplam bilgiyi insanoğlu 1900'lerde yani sadece 150 yıl içinde iki katına çıkarmayı başarmıştır. Sonra toplam bilgi 1950'lerde yani bu kez 50 yıl içinde iki kat artmıştır. Bundan sonra bilimsel birikim öylesine hızlanmıştır ki bilginin katlanarak artış süresi 1960'da 10 yıl'a, 1964'de ise 5 yıl'a inmiştir. Bu gelişmeler eğitime meydan okuyan bir hızla sürüp gitmektedir.

Bilim ve teknoloji dünyasında buluşlar ve uygulamaları arasında geçen süre de gittikçe daralmaktadır. Örneğin, Fotoğraf 1727'de bulundu ve 1829'da uygulandı, süre 102 yıl. Öbür buluşların uygulama süreleri şöyle: Telefon, 1820-1876, 56 yıl. Radyo, 1867-1902, 35 yıl. Televizyon, 1922-1936 15 yıl. Radar, 1926-1940, 14 yıl. Atom bombası, 1939-1945, 6 yıl. Transistör, 1948-1953, 5 yıl.

Optik ve kuantik jeneratörlerin geliştirilmesi, özdeksel üretim teknolojisinde dönüşüm yaratacak bir ortam hazırlamaktadır. Sibernetik, enformatik, işlem inceleme gibi yeni bilimler ortaya çıkmakta, bilim dallarının birbirinin içine doğru genişlemesi, fiziksel-kimya, biyokimya, biyofizik, iktisadi-sibernetik, biyonik, astrobiyoloji, sosyal-psikoloji gibi 'karma' bilimleri doğurmaktadır. Artık her alanda bütünleşme ve sentezleşme ağır basıyor. Çağdaş teknoloji sadece bilimin teknik temelini değil, onun özünü ve örgütlenme biçimini de derinlemesine dönüşüme uğratiyor.

Bu baş döndürücü gelişmeler dünyasında ister toplumcu ister anamalcı olsun bütün ülkelerde çok önemli görevler yüklenmiş bulunan işçi sendikalarının kültür'ün çeşitli yönleri ile yakından ilgilenmeleri doğal ve

zorunludur. Çünkü gerek klâsik ve sosyal, gerekse siyasal ve ekonomik hak ve özgürlüklerin kâğıt üzerinden yaşama geçirilmesinde kültür'ün işlevsel etkileri büyüktür. Kültürsüz bırakılmış işçilerin sınıfsal konumlarını değerlendirmeleri, sendikal hak ve çıkarlarını koruyup geliştirmeleri olanaksızdır. Tarih'ten alınan bu çok pahalı ders'in uluslararası belgelere de yansımaları görüyoruz. Örneğin Uluslararası Çalışma Örgütü'nün Statüsüne eklenen 1944 Fildelfiya Bildirgesinde, 1945 Birleşmiş Uluslar Antlaşmasında, 1945 Birleşmiş Uluslar Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) Sözleşmesinde, 1948 İnsan Hakları Evrensel Bildirgesinde, 1950 İnsan Haklarını ve Ana Hürriyetleri Korumaya Dair Roma Sözleşmesinde<sup>12</sup> ve daha bir çok uluslararası belgelerde kültür kavramına ya doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan yer verilmektedir.

Ulusal yasalarımızda da kültür'ün önemli bir yer tuttuğu görülüyor. Örneğin, Anayasamız iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmeyi devletin ödevleri arasında sayıyor (Bk. m. 41).

Ayrıca, 1972 tarih ve 7/5173 sayılı Bakanlar Kurulu Kararnamesiyle onaylanan Millî Eğitim Reformu Stratejisinde 'kültür' kavramına, 'ulusal kültür', 'kültürel kalkınma', 'genel kültür', 'kültür değerlerimiz' vb. biçiminde 21 kez yer veriliyor.

Bundan başka, 274 sayılı Sendikalar Kanunu, sendika, federasyon ve konfederasyonların ortak "iktisadi, sosyal ve kültürel yararlarını korumak ve geliştirmek" için oluşturulan meslek kuruluşları olduğunu (m.1) belirttikten ve başka bir maddesinde de genel kültür'ü genişletecek kurs ve konferanslar düzenlemek, sağlık ve spor tesisleri, kütüphane, basımevi, benzeri kültürel tesisleri kurmaktan söz ettikten sonra, "Bu kanuna göre kurulan işçi teşekkülleri, gelirlerinin en az yüzde beşini, üyelerinin bilgi ve kültür seviyelerini yükseltmek için kullanmak zorundadırlar" (Bk. m. 14/1/i, m. 14/3) hükmünü getirmiştir.

Kültür kavramına bir çok yollarla yapan yasal düzenleme yönetmelik düzeyinde de sürdürülmüştür. Gerçekten, 1972 tarihli Asgari Ücret Yönetmeliği 'kültür' ile 'asgari ücret' arasındaki ilişkiyi değerlendirmiş ve



aslında çok gecikmiş olan bir adımın atılmasını bir ölçüde sağlamıştır. Bu Yönetmeliğe göre, "... asgari ücret, işçilere normal bir çalışma günü karşılığı olarak ödenen ve işçinin gıda, konut, giyim, sağlık, ulaşım ve kültür gibi zorunlu ihtiyaçlarını günün fiyatları üzerinden asgari düzeyde karşılamaya yetecek ücrettir."

Görülüyor ki 'kültür' bütün insanlar için ama özellikle de işçi sendikaları ve işçiler için çok önemli bir konudur. Bu nedenle kültür kavramına açıklık getirmeğe çalışmak yerinde olur.

Antik çağ'ın filozoflarına göre eğitimin amacı yanlış'ı atıp doğru'yu bulmak (Sokrat), insanın beden ve ruhunu erişebileceği en yüksek düzeye çıkarmak (Eflâtun), yetkin erdem yoluyla insanı mutlu kılmak (Aristo) olunca, eğitimi uzmanlar yetiştirmek değil ama insanlar yaratmak sanatı olarak tanımlayan Montaigne'e hak vermek gerekir.

Eflâtun'a göre eğitim, ruhun öğrenme gücünü varlığın en ışıklı yönü olan 'iyi'ye doğru çevirme ve bunun için en kolay, en şaşmaz yolu bulma sanatıdır. Yurttaş'lar hangi iş için yaratılmışlarsa o işi yapmalıdırlar. "Devlet'in bekçileri, eğitimin bozulmasına bakacaklar. Ne beden ne de kafa eğitiminde kurulu düzene aykırı hiç bir yeniliğe meydan vermeyecekler".

Aristo eğitimin amacı konusunda duraksamış görünür. Gençler erdem mi öğrenmeli yoksa en iyi yaşam biçimini mi? Onların eğitimi ruh karakterine mi yöneltilmeli yoksa zekâ'ya mı? Durum aydınlanmış değil. Ama Aristo kol işçiliğini betimlerken kararlı ve kesin. Ona göre, insan bedeni üzerinde bozucu etkisi olan bütün uğraşlar ve para karşılığı yapılan bütün işler aşağılık işlerdir. Aristo, siyasal zekâ için ne vakit ne de güç bırakan kol işçiliğinin ancak kafasız kölelere yaraştığını, çünkü kafayı körleştirip bozduğunu ileri sürmüştür.

Eğitim insanın en iyi yeteneklerini geliştirmek için yetiştirilmesi<sup>13</sup>, veya insanı toplum içinde yetkin ve mutlu kılmak üzere, fiziksel, zihinsel ve ahlâksal yetilerinin geliştirilmesinde doğaya yardım eden düşünsel çabaların toplamı<sup>14</sup>, ya da John Dewey'in deyişiyle, toplumsal bir grup'un elde ettiği güç ve ereklere, kendi kalım (beka) ve gelişimini sağlamak amacı

güden aktarma süreçlerinin bütünüdür<sup>15</sup>. J.J. Rousseau'ya göre ise eğitim, alışkanlıklar yaratmaktan başka bir şey değildir. Gerek eğitim gerek onun ereği hakkında yapılmış pek çok tanımlar var. Sağlam bir beden' de sağlam bir us bulundurmalı (John Locke). Çocukları ülküsel bir insanlık kavramına uygun olarak bugünkünden daha iyi bir toplumdaki başarıları için yetiştirmeli (Kant); amaç bütün güçlerin doğal, ileri ve sistemli bir biçimde geliştirilmesi olmalı (Pestalozzi). Eğitim öyle bir kuramsal süreçtir ki, onunla toplumun birikmiş düşünceleri, standartları, bilgi ve teknikleri yetişen kuşağa aktarılır ve aşılır<sup>16</sup>.

Kanımca çağdaş anlamda eğitimin amacı kültürlü bir toplum ve kültürlü insanlar yaratmak olmalı. O halde kültür nedir?

Malinowski'nin (1944) kültür tanımı şöyle: "Kuşku yok ki kültür, tüketim gereksinimlerinden ve bunların sağlanması yollarından, türlü toplumsal kurum ve gruplara izin verme yollarından, düşünce ve eğilimlerden, inanç ve gelenekler'den oluşan (organik) bir bütündür"<sup>17</sup>. Başka bir bütüncü tanımın başarılı örneğini 110 yıl önce 1871'de E.B. Taylor vermiş bulunuyor: "Kültür (ya da uygarlık), toplumun bir üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür."<sup>18</sup> Tylor'un bu tanımını Güvenç işlevler kuramına şöyle çevirmiştir: "Kültür, toplum, insanoğlu, eğitim süreci ve kültürel muhteva gibi değişkenlerin bir fonksiyonudur."<sup>19</sup>

Çok değişik kültür tanımlarıyla karşılaşırız. Kültür'ün oluşumu ve kökeni açısından yapılmış bazı özlu tanımlar şöyle: 'Kültür sosyal etkileşim'in ürünüdür (Winston, 1933). 'Kültür çevremizin insan yapısı olan bölümüdür (Herskovits, 1948). 'Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlu'nun yarattığı herşey'dir (Marx, 'Zcorikine', 1967).<sup>20</sup>

Kültür'ün anlamsal özünü onun sözcüksel kökeninde bulabiliriz. Latince'de toprağı sürmek, ekip biçmek anlamındaki 'Colere'den gelen 'Cultura' sözcüğü açıkça toprak emekçiliğini vurgulamaktadır. O halde kültür'ün özünde bir değer yaratma çabası yer

alıyor. Hangi anlamda ele alınırsa alınsın kültür'ün mayasında dönüştürücü bir insan enerjisi var.

Yukarıdaki görüşlerin ışığında düşününce, kültür, bir bakıma doğru, iyi ve güzel'in işlevsel bir bütünüdür. Burada "doğru" bilim'i, "iyi" ahlâk'ı ve "güzel" de sanat'ı simgeler. Başka deyişle kültür, insanın ahlâk, duygu ve istenç güçlerinden oluşan bir bileşimdir. Geniş ölçüde bilimler uslamama'dan, sanatlar duygusal güçlerden ve ahlâk da istenç'ten kaynaklandığına göre kültür'ü bir deneme niteliğinde olmak üzere şöyle tanımlayabiliriz: Kültür, bilimlerle sanatların ahlâkla kaynaşmasından oluşan istençsel bir bileşimdir.

Sendikalar işte ancak böyle bir kültür anlayışında birleştikleri takdirde çağdaş işlevlerinde başarılı olabilirler.

- 1) E.H. Carr, What is History, Penguin Books, London, 1975, s. 55.
- 2) Engels, s. 157.
- 3) Felicien Challaye, Mülkiyetin Tarihi, Çev. Turgut Aytuğ, İstanbul, 1944, s. 24-25.
- 4) Beer, s. 85-86, Challaye, s. 36-37.
- 5) Ibid. s. 53.
- 6) Michelet, Rönesans, Çev. Kâzım Berker, İstanbul, 1948, s. 17.
- 7) Michelet, s. 105-196.
- 8) K. Marx-F.Engels, Sömürgecilik Üzerine, Çev. Selâhattin Hilâv, İstanbul, 1966, s. 8. Ayrıca bk. Rene Gonnard, Historie Des Doctrines Economiques, Paris, 1947, s. 123.
- 9) Kuczynski, s. 33.
- 10) Bertrand Russel, Sosyalizm, Çev. Murat Belge, İstanbul, 1965, s. 16-17.
- 11) Niyazi Berkes, Siyasi Partiler, İstanbul, 1946, s. 27.
- 12) M. Fatih Gümüş, Türk İş Hukukunda İş Uyuşmazlıkları ve Uzlaştırma, Ankara, 1972, s. 91 vd. Rüçhan Işık, Türk İş Hukukunun Milletlerarası Kaynakları, (Derleme), Ankara, 1967.
- 13) The New Eductor Encyclopedia, Toronto, 1956, 4. Cilt, s. 118.
- 14) Larousse Du xx<sup>e</sup> Siecle, I. Cilt, s. 61.
- 15) A Cyclopedia of Education, New York, 1911, 2. Cilt, s. 398.
- 16) John W. Mc Connell, Dictionary of Sociology and Related Sciences, Lawa, 1955, s. 103.
- 17) Bozkurt Güvenç, Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme, Hacettepe Basımevi, 1970, s.3.
- 18) Ibid. s. II. Ayrıca bk. Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, Ankara, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1972, s. 103.
- 19) Güvenç, Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu... s. II. Güvenç, İnsan ve Kültür, s. 103.
- 20) Güvenç, İnsan ve Kültür, s. 102.



## M. Friedman'ın Sosyal Modeli

TOKTAMIŞ ATEŞ

**M**ILTON Friedman adı, 1976 Nobel İktisat Ödülünü almadan önce de oldukça yaygın olarak bilinmekteydi. "Saf kapitalizm" anlayışının bu şampiyonu, her ne kadar geçmişte fazla bir uygulama alanı, ya da laboratuvar bulamamış idiyse de görüşleri belirli bir ölçüde tanınıyordu.

Petrol fiyatlarının arttırılmasının kapitalist dünyada ortaya çıkardığı sorunlar ve bu sorunların gelişmekte olan ülkelere çok ağır bir biçimde ciro edilmesinden sonra, Friedman'ın önüne geniş bir deneme ve uygulama alanı açıldı. Biz bu yazımızda Friedman'ın üzerinde zaten fazlasıyla durulmakta olan ekonomik görüşleri derlediğimiz kaynak, 1962'de yayınlanan "Capitalism and Freedom" başlıklı kitabının Almanca çevirisi oldu.

Friedman'ın sosyal ve siyasal düzenle ilgili beklentileri kimi noktalarda Friedmancı bir ekonomik modelin savunucularının ilerisinde olduğu izlenimi verebiliyorsa da; bir bütün olarak ele alındığında, özündeki "tutuculuk" ve "gericilik" tüm açıklığıyla ortaya çıkıyor.

"Düşünceler için serbest bir pazara gereksinmemiz var" (s. 152) diyor Friedman, "Bu düşünceler çok ufak bir azınlık tarafından benimsenmiş bile olsa; çoğunluğu kazanabilmesi, ya da etkin olabilmesi olanağının sağlanması için" gerekiyor bu "özgün düşünce pazarı". Liberal demokrasinin temel kuralına uyan bir görüş bu. Yani; "azınlığın çoğunluk durumuna dönüşebilmesi özgürlüğü" kuralına. Zaten bazı bakımlardan Friedman özgürlükçü ve siyasal özgürlükle, pazar özgürlüğünü piyasa özgürlüğünü birbirinden ayırmıyor;

"Tarihte tüm açıklığıyla görülen bir olgu, siyasal özgürlük ve özgür bir piyasanın birbirine bağlı olduğudur" (s. 29), diye yazıyor. Ancak ilginç bir nokta olarak Friedman özgürlük ortamının varolabilmesi için kapitalizmi gerekli görüyor. Fakat daha ilginç; Friedman'a göre, özgür bir siyasal düzen olabilmesi için kapitalizmin gerekli olmasına karşın, kapitalist bir ekonomik yapı için özgürlükçü bir siyasal düzen gereği olmaması ve belirlenmesi.

"Özgürlüksüz bir siyasal yapı içinde temelde kapitalist olan ekonomik bir yapının varlığı hiç kuşkusuz mümkündür" (s. 30) diyor. Ardından da örnekleri sıralıyor: Faşist İtalya, kuruluş dönemi Almanyası, 1. ve 2. Dünya Savaşlarıöncesinde Japonya, Rus Çarlığı. Ama gene de bu ülkelerde özgürlüklerin, "totalitarizmin bütünleşmiş olduğu" Nazi Almanyası, SSCB gibi "çağdaş totaliter" devletlerden daha fazla olduğunu yazmaktan kendini alamıyor.

Friedman da "özgürlüklerin kısıtlanması ve sınırın" oldukça belirsiz. Özde kısıtlamaya karşı çıkar bir hava içinde ama; "bireysel özgürlükler, başkalarının özgürlüğünü sınırladığı zaman, başkalarının özgürlüğünü koruma önlemlerinden" (s. 49) söz ediyor. Burada ünlü deyişi yineliyor; "yumruğumun özgürlüğü senin çenene sınırlıdır." Elbette özgürlüklerde bir sınırlama düşünülebilir ama, bazılarının kazanma ve kar etme özgürlüğünün, başkalarının aç ve işsiz kalma özgürlüğüyle sınırlı olmasından hiç söz edilmiyor. Anlaşılan burada iş "özgür piyasanın" kurallarına ve yasalarına düşüyor.

Friedman da toplumsal yaşama katkı da, her türlü moral değerden arınmış, akılcı bir "yatırım" olarak değerlendiriyor: "Benim çocuğumun yetiştirilmesi; dengeli ve demokratik bir toplum yapısına yarar getireceği için senin refah düzeyini de etkiler" (s. 116) Friedman'a göre bireylerin toplumsal yaşamın gerektirdiği giderlere katılması gereğinin mantığında bu "ince hesap" yatmaktadır.

Friedman'ın "paylaşım"la ilgili görüşleri de çok ilginç. Özellikle bu konuda verdiği "dört Robenson" örneği ve bunu izleyen örnekler üzerinde durmak gerekir. Dört Robenson'dan birinin büyük ve verimli bir adada yaşadığını ve her türlü gereksinmelerini rahatça karşıladığını varsayıyor Friedman (s. 212). Bu adaya yakın üç ada daha bulunduğunu, buralarda yaşamakta olan Robensonların ise, yaşadıkları adalar çorak ve verimsiz olduğu için, yaşamlarını zorlukla sürdürebildiklerini düşünüyor. Bu dört Robenson'un birbirlerinin durumlarını anladıkları zaman, büyük ve verimli adada yaşamakta olanın refahını diğerleriyle paylaşmak zorunda olup olmadığını soruyor.

Bunu izleyen örnek yolda birlikte giderken para bulan arkadaşlardan birinin, bulduğu bu parayı paylaşp paylaşmaması gereği oluyor. Friedman bu gibi sorularla konuyu geliştirdikten sonra baklayı ağzından çıkarıyor: "Dünya çapında karşılıksız bir paylaşım, her türlü uygarlığı olanaksız kılar" (s. 213)

Friedman'ın bu son görüşü de, bu kısa yazı çerçevesinde ele aldığımız diğer görüşleri de yeni ve bilinmeyen şeyler değil. Fakat 19. Yüzyıldan beri eleştirilmiş, mahkum edilmiş ve kapitalizmin kimi yandaşları tarafından örtülme, gizlenmeye çalışılmış ve belirli ölçülerde aşılma çabalanmış bu görüşleri bir "marifet" gibi yeniden kaleme almak; ancak saldırgan bir ruh yapısının "meydan okuması" olarak değerlendirilebilir.

Toplumdaki her türlü bozukluk ve dengesizlikleri veri olarak alan Milton Friedman; zengini daha zengin, yoksulu daha yoksul kılan ekonomik modelinin yanısıra sosyal modelinde de aynı çarpıklık ve sapıklığı sergiliyor: Özgürlük, salt özgür olanlar içindir.

\* Friedman, Milton; "Kapitalismus und Freiheit" çev. Paul C. Paul C. Martin Münih, Kasım 1976 (yazıdaki sayfa numaraları bu baskıdandır)



## Freidman'ın Ekonomi Politikası

TACETTİN NECİBOĞLU

**D**ÜNYA kapitalizminin ekonomik sorunlarını çözümleyebilmek için can kurtaran simidi gibi sarıldığı Friedman'ın "Capitalism and Freedom" (Kapitalizm ve Özgürlükler) kitabını okumak benim için çok yararlı oldu. Çeşitli vesilelerle, özellikle 24 Ocak 1980 sonrasında, tanıma olanağı bulduğumuz bu Amerikalı profesörün pek çok konuyu kapsayan bir dizi seminerlerinden derlenen bu kitabı kendisini daha yakından tanımamı ve ekonomi politikasını daha iyi anlamamı sağladı. Umarım bu yazı da okuyuculara, Friedman'cı görüşü daha yakından tanıtabilecektir. Son yıllarda, özellikle geçtiğimiz yıl dünyanın en popüler kişilerinden biri haline gelen ve kimilerince bir dâhi nitelemesiyle göklere çıkartılan, kirpillerince şu yada bu biçimde yerden yere vurulan şu "Şikagolu Amerikan vatandaşı" (kitabında bunu çok kullanıyor) bu denli üzerinde durulmaya değer önemli bir kişi mi? Bırakın şimdiye dek modelini uygulayan ülkelerin sorunlarını çözüp çözememelerini bir yana, oluşturduğu modeli ve ekonomi politikasını böylesi bir denek taşına vurmaksızın da kendi bütünselliği içinde pek fazla değer taşıdığını söylemek olanaksız. Friedman'ın kuramı kendi içinde bile tutarlı değil ve pek çok çelişki taşıyor. Friedman modelinin tutarsızlığının yanısıra uygulandığı ülkelerin sorunlarını çözmek bir yana daha da ileri boyutlara varmasını önleyemediği de rahatlıkla söylenebilir. Şili, İsrail, Brezilya, İngiltere ve nihayet "her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır" dense de Türkiye'deki uygulamalara ve alınan sonuçlara bakarak rahatlıkla değerlendirme yapma olanağımız var. 80 sonunda ülkemizde enflasyonun olduğu % 100'e yaklaşan oran, yapılan devalüasyonlara karşın başarılama-yan ihracat artışı ve giderek büyüyen dış ticaret açığı çok net göstergeler. İngiltere'de ise "enflasyon % 21'e yükselmiş, sanayide üretim % 8 oranında gerilemiş ve küçük firma iflasları sıklaşmıştır ve 2 milyo-

na ulaşan işsizlik 1929 dünya ekonomik bunalımından bu yana İngiltere'de en yüksek düzeye çıkmıştır." Bu sayısal sonuçlara karşın Thatcher'ın ısrarla Friedman modelini uygulamayı sürdürmesi ve hatta ödeneğinin iki katına varan bir para ödemeyi göze alarak Friedman'ın yurttaşı bir "moneterist" getirtmesi nasıl yorumlanır bilemiyorum. Thatcher'ı ancak bir seçim yenilgisi kendine getirebilir.

Giriş bölümünde Friedman kitapta ele aldığı konuların genel bir çerçevesini çiziyor ve ekonomik sorunlara temel yaklaşımını belirtiyor. Sonuç bölümünde ise büyük bir vurdumduymazlık ve iyimserlikle kapitalist ekonomilerin tüm sorunlarını çözebileceklerine olan inancını tazeleyerek kitabını bitiriyor. Friedman kitabında neyi temel aldığını ve neyi vermek istediğini şu kısa ve yalın cümlelerle (zaten dikkati çekecek şekilde anlatmak istediğini yalın bir biçimde) belirtiyor: "başlıca teması, ekonomik özgürlükler ve siyasal özgürlükler için gerekli koşul olarak rekabetçi kapitalizmin rolü, ikinci teması ise hükümetin toplumda oynayacağı roldür." (s. 4). Eğer üşenmeyip bu kitapta kullanılan "özgürlük", "serbest pazar" gibi sözcükleri say-saydım hayret verici bir sonuç elde ederdim. Kitabındaki tüm konulara ve ekonominin tüm sorunlarına at gözlüğüyle bakması sonucu koyduğu tek değerlendirme ölçütü serbest piyasa koşullarına ve hür girişimcilğe ne ölçüde uyup uymadığı oluyor. Bu bağlamda hükümetin ne işlev göreceği ise Friedman'ca çok net ve açık. Friedman'a göre hükümet "özgürlükleri" koruyan, serbest piyasa ekonomisinin işleyişini garanti eden, özel girişimcileri karşılıksız destekleyen bir organdan öte birşey değildir. Yani kısacası herşeyi nalıncı keseri örneği kendine yontan eksiksiz bir sınıfsal bakış. Kendisine sorarsanız hükümet bağımsız ve tarafsız bir güç olmalı ve birşeyler yapmak isteyenleri desteklemelidir. "Özgürlükçü" bir düzende "özgür" in-

sanın yurttaş olarak kendi yerini belirleyen ve hükümetten beklentilerini ortaya koyan şu paragraf da birçok şeyi açıklayabiliyor. "Özgür insan hiçbir zaman ne ülkesinin kendisi için ne yapabileceğini ne de kendisinin ülkesi için ne yapabileceğini sormayacak, yurttaşlarıyla birlikte hükümet aracılığıyla ne yapabileceğini soracaktır" (s. 2) Friedman'a göre "özgürlükçü" bir ekonomik gelişme ancak sınırsız girişim özgürlüğüne sahip insanların bu potansiyel girişim eğilimi hükümetçe onların hareket alanları hiçbir surette sınırlandırılmayıp önlerine sınırsız olarak konulması ile gerçekleşebilir. Eğer "özgür" insanlar yerine bu işi hükümet yapmaya kalkarsa ne özgürlükler korunabilir ne de "özgürlükçü" gelişme sağlanabilir. Herşeye rağmen bu bir görüştür ve saygı duyulabilir ama tüm uygarlık tarihini şöyle yorumlamasına ne demeli: "Uygarlığın büyük ilerlemeleri mimaride veya resimde, bilimde veya edebiyatta, sanayide veya tarımda hiçbir zaman merkezileşmemiş hükümetlerden kaynaklanmamıştır" (s.3) Sanırım söylenecek pek birşey yok. Bu denli bir bakarkörlük veya kendi düşüncesini tarihsel boyutuyla doğrulayabilmek için insanlığın gelişimini hafife alma ve hatta tahrif etme ancak Friedman'da görülebilir. Aslında küçük bir azınlık için varolan girişim özgürlüğü ile "özgürlükçü" kalkınma dışında insanlığın kaydettiği tüm ilerlemeleri, gerek bilim gerek sanat alanındaki önemli aşamaları ve büyük ekonomik kalkınmayı pek çok burjuva bilim adamı ve liberal iktisatçı kabul etmekte ama Friedman tümünden yadsımaktadır.

### ÖZGÜRLÜK.....ÖZGÜRLÜK

"Kapitalizm ve Özgürlükler" kitabının ilk bölümü "Ekonomik Özgürlüklerle Politik Özgürlükler Arasındaki İlişki" başlığını taşıyor. Friedman'a göre politik özgürlükler ancak ekonomik özgürlükler temelinde oluşup gelişebilir. Tabii Friedman'cı ekonomik özgürlük ise az önce de belirttiğim gibi onun tüm toplum için potansiyel varlığına inandığı ancak gerçekte salt bir avuç insan için varolan hür teşebbüs gücü ve piyasa koşullarında işleyen ekonomik mekanizma, yani büyüğün küçüğü yediği orman yasaının işlediği bir mekanizma. En güzel ve güncel örnek ise İngiltere. Yazımın başındaki alıntıda da belirttiğim gibi Friedman modelini uygulamaya başladıktan sonra İngiltere'de küçük firma iflasları sıklaşmış. Biliniyorki bu tek yanlı bir olgu değil, yâni bir taraftan küçük firmalar yokoldukça diğer taraftan büyükler daha da büyümekte ve tekeller giderek daha da güçlenmektedir. İşte iflas etme mekanizmasını da dört dörtlük işlediği böylesi bir piyasa mekanizması Friedman'ın öngördüğü. Ama Friedman bunları da görmezlikten geliyor ve rekabetçi serbest piyasanın ne tüketicinin ne de firmaların iktisadi baskı altında kalmaksızın nasıl tıkır tıkır işlediğini şu özlü cümlesiyle kanıtıyor. "Tüketici, satıcının baskısından, başka satıcıların varlığıyla, satıcı ise tüketicinin baskısından başka tüketiciler sayesinde korunmaktadır." (s. 14) Rekabetçi kapitalizmin poli-



tik özgürlükleri de geliştirdiğini söyleyen Friedman şunları ekler: "Çünkü ekonomik güçle politik gücü ayırmaktadır." (s. 9) Diyelim ki her zaman rekabetçi kapitalizm kuralları işleyecek. Gene de ekonomik gücün politik gücünden ayrıldığını söylemek olanaksız. Bu kez de ekonomik arenadaki yarışma onların temsilcileri tarafından politik arenada başgösterir. Çünkü her patron kendi olanaklarını arttırmak, kendi çıkarına politik kararlar aldırabilmesi için politik karar organlarına kendi adamlarını sokmaya çalışacaktır. Politika, ekonomik etkinliklerin bire bir doğrudan uzantısı olmasa bile hiçbir zaman ve hiçbir yerde politikacılar sermayedarlardan tümüyle bağımsız olmamışlardır. Yani politik güçlerin ekonomik güçlerden ayrı olduğunu savunmak ya bakarkörlüktür ya da bilinçli bir tahrifattır. Yalnız hemen eklemek gerekir ki feodal toplumdan kapitalist topluma geçiş sürecinde ekonomik güçle politik güç bütünüyle ayrılmış durumdaydı. Ama o dönemden bu yana böylesi bir ayrışma gerçekleşmemiştir ve gerçekleşemez de. Ekonomik gücü olanlar politik gücü de etkileyeceklerinden politik özgürlükler de kuşkusuz o sınıfın lehine oluşacak yasal bir çerçeveye bürünecektir. Geniş yığınlar için politik karar alma sürecine katılım da (tabii ki seçimde oy kullanmayı kasdetmiyorum) hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Ama kapitalizmin üstünlüğünü kanıtlamaya çalışan Friedman bu gerçeği de yadsımaktadır. "Tarih kapitalizmin politik özgürlükleri için gerekli koşul olduğunu göstermektedir." (s. 10)

#### SIKI PARA KREDİ POLİTİKASI VE SONUÇLARI

Bilindiği gibi Friedman ekonomik sorunları çözümlemede en etkin araç olarak "para"yı kullanmaktadır. Özellikle enflasyona karşı piyasadaki para miktarını ayarlayarak başarılı sonuçlar elde edilebileceğine inanmaktadır. Ancak bu monetarist yaklaşım uygulandığı ülkelerde pek olumlu sonuç vermişse benzemiyor. Friedman'a göre gerek kamuya gerekse özel sektöre verilen banka kredilerinin kısıtlanması sonucu para olarak kullanılabilen banka parası ve bağlı olarak piyasadaki para miktarı önemli ölçüde azaltılabilmektedir. Bu önlem etkin bir biçimde uygulandığı takdirde halkın elindeki para iyice azalacak ve üretilen mallara olan talebi kısılacaktır. Ekonomideki bu gelişme hem satın alma gücünü düşürerek geniş halk yığınlarını yoksulluk sınırına doğru itmekte hem de küçük firmaları iflasın eşiğine getirmektedir. Kendisi de liberal bir iktisatçı olan Galbraith Friedman'a şöyle bir eleştiri yöneltiyor: "Friedman'ın piyasa ekonomisinde tüm firmalar hemen hemen aynı güçtedirler. Friedman büyük firmaların daha fazla olanaklara sahip olduklarını, bankalar önündeki kuyruklarda ilk sıralarda yer aldıklarını ve para darlığı dönemlerini küçük firmalara oranla daha kolay atlatabilecekleri yönündeki itirazları kabul etmiyor." Sıkı para politikası kredilerde de bir kısıtlama getirdiğinden üretimde kaçınılmaz azalmalar meydana gelecektir. Bu dönemde banka kredisi bulmak hem güç

hem de pahalı olduğundan küçük firmalar için bu durgunluk dönemini atlama daha da güç olacaktır. Zaten büyük firmaların ve tekellerin küçüklere göre avantajı, çoğunun bir bankayla organik bağ içinde bulunması ve o bankanın kredilerini kontrol edebilmesidir. Böylesi dönemlerde devlerin yanında cücelerin yaşaması iyice güçleşmektedir. Sıkı para kredi politikası öngören Friedman'ın kaygısı para politikasını çizerken hükümetin ekonomiye müdahalesini asgaride tutmak ve "özgürlükçü" piyasa ekonomisini bozmamaktır. Bunun için bağımsız bir Merkez Bankası'nın yetkili karar organı olmasını benimsemekte ve "Özgürlüğe inananlar için bu kötü bir sistemdir." (s. 50) demek, buna karşılık da şunu önermektedir: "Eğer para tümüyle bir meta gibi ele alınırsa, prensipte hükümet kontrolüne gerek kalmayacaktır. Toplumdaki para miktarı başka şeylerden ziyade para malın üretim maliyetine bağlı olacaktır. Para miktarındaki değişimler para malın üretiminin teknik koşullarındaki ve para talebindeki değişimlere bağlı olacaktır." (s. 40) Böylelikle piyasadaki para miktarı merkezi otoritenin müdahalesine gerek kalmaksızın üretiminin teknik koşulları ve ona olan talebin değişimine göre belirlenmektedir. Friedman'a göre bu piyasa koşullarını gözönüne alan para otoriteleri para stokunun büyüme oranını saptayabileceklerdir. Friedman para stokunu da ticari bankalar dışındaki tedavüldeki para + ticari bankaların depozitleri olarak tanımlamaktadır.

#### 70'LERİN PEYGAMBERİ 30'LARIN PEYGAMBERİNİ LANETLİYOR

Para ile ilgili konulara çok yer ayıran ve para politikasına çok önem veren Friedman, mâlî politikaya kitabında sadece 6-7 sayfa ayırmış. Söyledikleri ise, özel harcamalarla hükümet harcamalarının birbirlerini dışladığı ve birbirini arttırmanın ancak diğerini azaltarak mümkün olacağıdır. Ayrıca Friedman hükümet harcamalarının vergi gelirlerinden fazla olmaması gerektiğini ve ekonomi üzerinde hiçbir olumlu genişletici etki yapmadığını, parasal geliri bir miktar arttırsa bile bunun yine hükümet harcamaları tarafından emileceğini söylüyor. Vergilerle ilgili olarak ise, durgunluk dönemlerinde düşük, genişletici dönemlerinde yüksek tutulabileceğini savunuyor. Piyasaya ya devletin müdahalesine hangi koşul altında olursa olsun karşı çıkan Friedman'ın her türlü hükümet harcamasına da karşı çıkması çok doğal. Hükümet harcamalarını savunan Keynes gibi iktisatçıları da "Jargon"culukla suçluyor. Bunu yapmakla kapitalizmin çözümsüzlüğünü ve burjuvazinin açmazını ne de güzel ortaya koyuyor. 70'lerin Peygamberi 30'ların Peygamberini lanetliyor.

#### SINIRLARI KALDIRAN PARA BİRİMİNİZİ SERBEST BIRAKIN

Friedman'ın önemle üzerinde durduğu bir konu da "Uluslararası Mâlî ve Ticari Düzenlemeler". Friedman altının önemi-

ni vurguluyor ve onun da diğer mallarda olduğu gibi serbest piyasa koşulları içinde yer alması gerektiğini savunuyor ve fiyatı üzerindeki hükümet kontrolünün liberal ekonomiyle bağdaşmayacağını vurguluyor. Herhalde Friedman piyasa ekonomisinin kontrolsuzluğunun ekonomik anarşi izlenimi uyandırabileceğini anlamış olacak ki birkaç kez kendisinin düzensizlikten yana olmadığını söyleyip şunu da ekliyor: "Tutarlı liberal, bir anarşist değildir" (s.34) Bu bölümde Friedman ödemeler dengesini sağlayabilecek mekanizmalara da değiniyor. Ülkedeki yabancı para rezervlerinin kısılabileceğini, iç piyasadaki fiyatların görece olarak dış fiyatlara göre düşük tutulabileceğini, ve döviz kurlarında değişiklik yapılabileceğini savunuyor. Bunları sıraladıktan sonra serbest piyasa ekonomisiyle uyumlu olabilmesi için serbest pazarda oluşan dalgalı döviz kurunu savunur ve hükümetlerce "gerçekçi" olmayan sabit kur politikası güdülmesi gerektiğini belirtir. Ayrıca uluslararası ticari ilişkilerin de bütünüyle serbestleştirilmesinden ve giderek ulusal pazar sınırlarının kaldırılmasından yanadır. Bu düşüncelerini yayabilmek için bütün dünyaya şöyle seslenmek ister: "Biz özgürlüğe inanıyoruz ve onu uygulamak niyetindeyiz. Hiç kimse sizi özgür olmaya zorlayamaz. Bu sizin bileceğiniz iştir. Ama biz size her şeyde eşitlikçi bir işbirliği öneriyoruz. Pazarımız size açıktır. Gelin dilediğinizi satın." (s. 74) Eğer Friedman'ın öngördüğü gibi sınırlar kalkarsa bundan kimin yararlı çıkacağını anlamak güç olmasa gerek. Büyük ölçekli fabrikalarda ileri teknoloji kullanarak yapılan üretimin birim maliyetinin yanında küçük ölçekli fabrikalarda geri teknoloji kullanarak yapılan üretimin birim maliyeti arasında büyük fark olduğuna göre orta derecede gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler eğer gümrük duvarlarını kaldırırlarsa ileri kapitalist ülkelerin düşük maliyetli mallarıyla rekabet edebilmeleri olanaksızlaşır. Buna karşılık zaten ileri kapitalist ülkelerin pazarlarına girebilmelerinin de olanağı yoktur. Ayrıca olaya ABD açısından bakıldığında da her şey pek o kadar Friedman'ın dediği gibi değil. Reagan'ın ekonomi politikası Friedman'dan kaynaklandığına göre bakalım ABD gümrük duvarlarını kaldıracak mı? Buna karşılık Japonya da kendisine karşı gümrük vb. önlemler uygulaması bile ABD'nin buna pek yanaşacağına ihtimal vermiyorum. En azından, iç talebi, yüksek fiyat uygulayarak karşılayan görece yüksek maliyetli sanayi dallarının büyük tepkisiyle karşılaşılır.

#### DEVLET TEKELİNE HAYIR

Friedman'ın kitabında tekellerle ilgili ayrı bir bölüm var. Bu bölüm "Tekel ve Sermaye ile Emegün Toplumsal Sorumluluğu" adını taşıyor. Friedman'a göre tekel üç ayrı düzeyde oluşur: "Sanayide tekel, İşgücünde tekel, Hükümet ve hükümet destekli tekel". Sanayide oluşan tekelin daha çok teknik zorunluluklardan veya bazı girişimcilerin hile ve tuzaklarından ileri geldiğini savunur. Ancak ABD'deki anti-tröst yasaların böylesine hileli yollardan tekelleşmeye izin vermediğini belirtir. Ne ölçü-



de inandırıcı bilemiyorum. Teknik zorunluluklar sonucu aynı malı üreten birçok fabrika yerine ileri teknolojiyi kullanabilen çok büyük ölçekli tek bir fabrika kurulması daha verimli ve ekonomik olabilir. Böyle bir durumda Friedman üç seçeneğin bulunduğunu ve içlerinden birinin seçilmesi gerektiğini belirtir. Bu üç seçenek "Özel kendiliğinden tekel, Devlet tarafından tanzim edilen özel tekel ve Devlet tekelidir". Kolayca tahmin edileceği gibi Friedman bunların arasından hiçbir hükümet müdahalesi bulunmayan "Özel kendiliğinden tekel" seçecektir. O zaman kendisine şöyle bir soru sormak gerekecektir. Aynı malı üretmek isteyen birden çok firma ortaya çıkarsa, hangisi teknik koşulların gerektirdiği büyük ölçekli tek fabrikayı kuracak? Buna kim karar verecek? Aralarında birleşip mi kuracaklar yoksa piyasa mekanizması işleyip içlerinden birisi diğerlerini safdışı edip o alanda tek mi kalacak? Hükümet işe el atmayacağına ve hiçbir düzenleyici girişimde bulunmayacağına göre bu sorun özel girişimcilerin sorunu olacak. Artık nasıl çözümlerler orası zamana ve zemine göre farklılık gösterebilir. Ama Friedman'a göre her zaman en uygun çözümü bulurlar. Sadece teknik koşulların gerektirdiği tek fabrikanın kurulmasında değil, hiçbir şekilde devlet tekelini oluşmamalıdır. "Bu, özgür toplumun korunmasında ciddi sorunlar yaratır." (s. 125)

#### FRIEDMAN NEDEN SENDİKALARA KARŞI?

Gelelim sendikaların durumuna. Friedman'a göre sendikaların büyük bir çoğunluğunun ücretlerin belirlenmesinde hiçbir etkisi yoktur. Sadece, belirli işkollarında tekel durumuna gelmiş olan güçlü sendikaların ücretlerin oluşumunda sınırlı etkisi bulunmaktadır. Bazı sendikaların toplu sözleşmelerle fazla ücret zammı elde edebilmeleri işçilerin yaşam düzeylerinde eşitsizlik yaratmaktadır. Böyle sözleşmeler piyasa koşullarının gerektirdiğinden fazla ücretin işçilere ödenmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu olgu da serbest piyasa ekonomisini bir çeşit dış müdahaleyle yıpratmakta ve işleyişini güçleştirmektedir. Friedman hem sendikaları fazla umursamaz görünüyor, hem de onların piyasayı bozacak denli etkileri olabileceğini söylüyor. Burda da Friedman'ın sınıfsal bakışı belirleyici oluyor. Onu ürküten, işçilerin güçlü sendikalarla örgütlülüklerini geliştirerek sınıf bilincine doğru hızla yol alabilecekleridir. Kısacası Friedman'ın sendikalara ilişkin değerlendirmesi ekonomik olmaktan çok politiktir.

#### FİYAT KONTROLLARI SERBEST PİYASAYI YIPRATIR

Friedman işçilerin ve işadamlarının toplumsal sorumluluklarını yerine getirebilmeleri için gerektiği durumlarda enflasyonu önleyebilmek amacıyla gönüllü olarak ücretleri ve fiyatları düşük tutmaları gerektiğini söyleyenleri de bilgisizlik ve serbest piyasa ekonomisine inanmamakla suçluyor ve eğer şu yada bu biçimde ü-

retler ve fiyatlar düşük tutulursa bunun sonucunun sadece üretim darlığı, karaborsa ve işgücü yetersizliği yaratacağını vurguluyor ve şunları ekliyor: "Fiyat kontrolleri, ister yasal ister gönüllü olsun özgür girişimci sistemi zedeleyecektir. Ayrıca enflasyonu önlemede de etkin olamayacaktır. Tarih, ortalama fiyat ve ücretleri belirleyenin işadamları ve işçilerin tamahkârlığı değil ekonomideki para miktarı olduğunu gösteren bol kanıtlarla doludur" (s. 135) Görüldüğü gibi Friedman'ın aklı fikri serbest piyasa ekonomisinin varlığı ve para politikasında. Kabaca Friedman'ın kuramı serbest piyasanın dokunulmazlığı ve sıkı para kredi politikasıdır diye özetlenebilir.

#### KAPİTALİZM GELİŞTİKÇE EŞİTSİZLİK AZALIR

Friedman sözkonusu kitabında gelir dağılımı, toplumsal refah ölçüleri ve yoksulluğun giderilmesi gibi ekonominin bölüşüme ilişkin sorunlarını da ele alıyor. Friedman açık yüreklilikle kapitalist sistemde belirgin bir gelir ve servet eşitsizliği bulunduğunu kabul ediyor ama kapitalizmi aklamak için de hemen ardından şunları ekliyor: "Güncel eşitsizliklerin çoğu pazardaki eksik rekabetten ileri gelmektedir." (s. 176) Her yerde olduğu gibi burda da suçlu pazar ekonomisinin tam işletilmemesi ve hükümet müdahaleleri oluyor. Yani Friedman'a göre serbest piyasa ekonomisi tam işletilirse gelir dağılımındaki bu eşitsizlik büyük ölçüde önenebilir. Bunun böyle olduğuna dair hiçbir olumlu örnek gösterilemez. Bana öyle geliyor ki Friedman serbest piyasa ekonomisini aklatabilmek için zorlama çabalara giriyor, yapay gerekçeler bulmaya çalışıyor. Ayrıca kapitalizm geliştikçe eşitsizliklerin azaldığına da inanıyor. "Eğer eşitsizlik imtiyazlı sınıflarla diğer sınıflar arasındaki yaşam düzeylerinin farklılığıyla ölçülürse böyle bir eşitsizlik kapitalist ülkelerde komünist ülkelerden daha azdır. Batı ülkeleri arasında ise kapitalistleşme düzeyi yüksek olanlarda eşitsizlik azaltılmıştır: Britanya'da Fransa'dan daha az, ABD'de ise Britanya'dan daha azdır." (s. 169)

#### ASGARİ ÜCRET İŞSİZLİĞİ ARTIRIR TARIM DESTEKLEME FİYATLARI PAHALILIK YARATIR

Friedman, asgari ücret, tarım destekleme fiyatları gibi uygulamaları da eleştiriyor ve asgari ücretin yoksulluğu azaltmak bir yana tam tersine artıracığını ve ayrıca işsizliği çoğaltacağını savunuyor. Serbest piyasa ilişkilerinde belirlenen ücret düzeyinde istihdam olanaklarının artabileceğini ve işçilerin "gerektiği" kadar ücret alabileceklerini belirtiyor. Peki bu "gerektiği" kadar ücreti kim değerlendirecek? Sözkonusu koşullarda sendikaların da olmaması savunulduğuna göre işverenin kendisi yapacak. Ancak hiçbir zaman öyle denmeyecektir de maliyet vb. ölçütlerden söz edilecek ve sanki işçi ücretleri nesnel ölçütler sonucu adilâne bir biçimde oluşuyormuş izlenimi uyandırılacaktır. Tarım destekleme fiyatlarının ise hem tüm ekonomiye

olumsuz katkı yapacağını, hem de özellikle, sanki tüketiciyi koruyormuş gibi, tüketiciye büyük yük bindireceğini söylüyor. "Tüketici iki kez ödeme yapmaktadır. Çiftçiye yapılan ödemeler için vergi vermekte ve gıda maddeleri için yüksek fiyat ödemektedir." (s. 182) Amaç gıda maddelerindeki fiyat artışlarının nedeni olarak tarımsal ürünlerdeki yüksek fiyat düzeyini göstermektir. Friedman'a göre hiçbir zaman fiyat artışlarının sorumluluğu gıda fabrikatörlerinin daha çok kâr istemelerine yüklenemez. Friedman, kentteki dar gelirli tüketicilerle kırsal kesimdeki küçük üreticiyi karşı karşıya getirmeye çalışmaktadır. Bu tür bir politika zaman zaman bilinçsiz kesimlerde etkili de olabilmektedir.

#### FRIEDMAN İNANÇ TAZELİYOR YADA KENDİNE TELKİN YAPIYOR

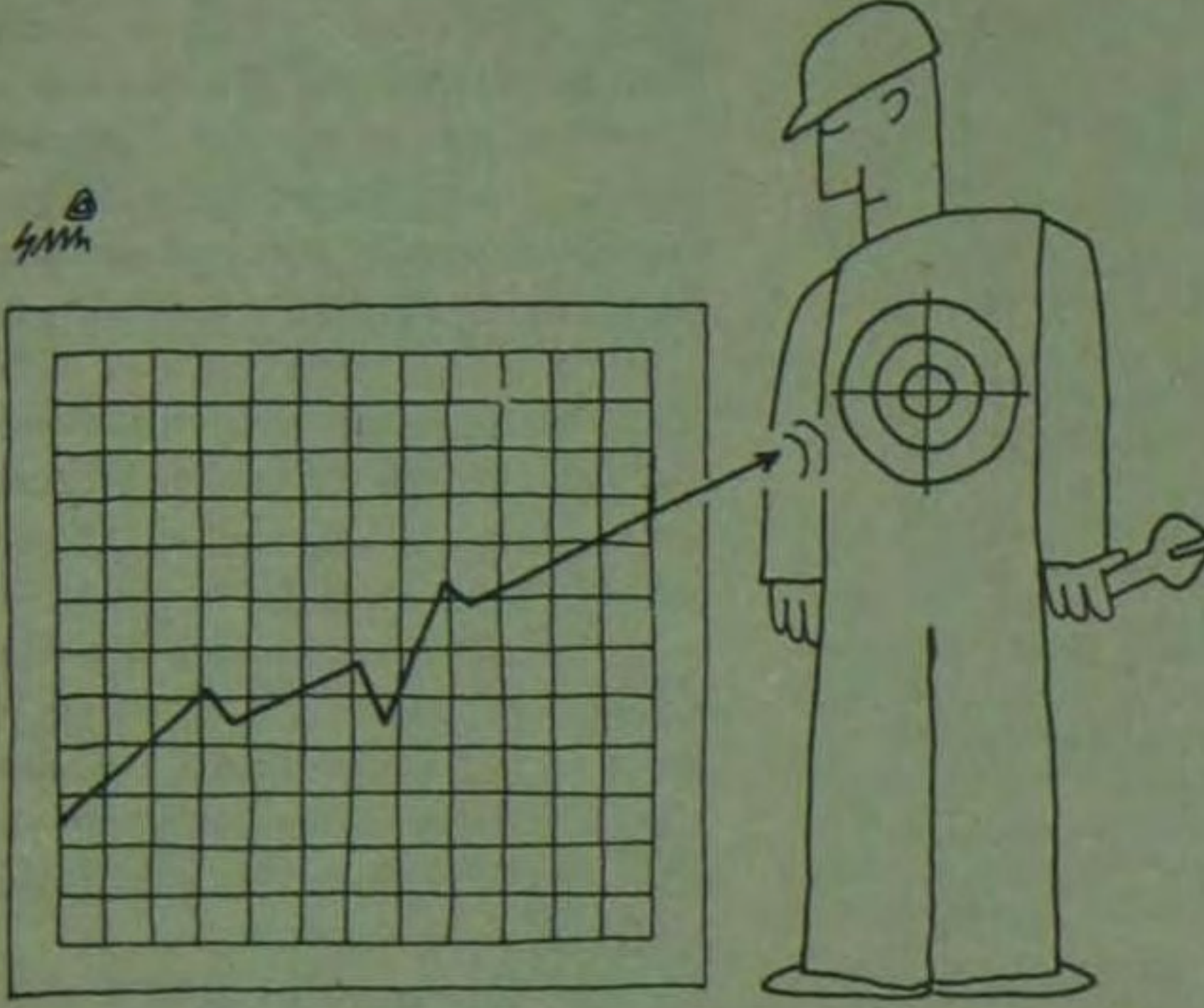
Friedman aşırı iyimser bir insan. Kitabının sonuç bölümünde yine kapitalizmi ve özellikle serbest piyasa ekonomisini aklamaya çalışıyor ve inanç tazeliyor yada kendi kendine telkin yapıyor. ABD somutunda kapitalizmin refah ve iyilik getirdiğini söylüyor ve bunu hükumete rağmen uygulanan serbest piyasa ekonomisine borçlu olduğunu belirtiyor. "Birleşik Devletler gelişmesini sürdürmektedir. Yurttaşları daha iyi beslenmekte, giyinmekte ve barınmaktadır. Sınıflar birbirlerine yakınlaşmış, toplumsal farklılaşmalar azalmış, azınlık gruplarının çıkarları daha az zedelenmiş ve halk kültürü büyük bir hızla ilerlemiştir. Bütün bunlar serbest pazarda birlikte çalışan bireylerin girişimlerinin ürünü olmuştur. Hükümet ölçüleri bu gelişmeye yardımcı olmamış, onu baltalamıştır." (s. 199-200)

Ayrıca doğrudan Sovyetler Birliğine dil uzatmaktan da geri kalmıyor. Özgürlüğün korunması ve genişletilmesinin önündeki dış engel olarak gördüğü Sovyetler Birliği ile beraber iç etken olarak da iyi niyetli serbest piyasa ekonomisi reformcularını görüyor. "Özgürlüklerin korunması ve genişletilmesi iki yönden tehdit edilmektedir. Birincisi çok âşikar ve açıktır. Bizi yoketmeyi vaadeden Kremlin'deki kötü adamlardan gelen dışsal tehdittir..... Diğer tehdit ise reform yapmak isteyen iyi niyetli insanlardan gelen içsel tehdittir." (s.201) Ama iyimserliğini ve inancını kaybetmiyor ve "Ben inanıyorum ki özgürlükleri korumayı ve genişletmeyi becereceğiz." (s.202) diye ekliyor.

Friedman'ın gözden düşmesi yakındır. Alay ettiği Keynes kadar bile olumlu çözüm getirebilmiş değil kapitalizmin sorunlarına. Ama artık hangi burjuva iktisatçısı çözüm getirebiliyor ki?

- (1) 'Galbraith Friedman'ı Suçluyor', Cumhuriyet 4 Aralık 1980.
- (2) Money (para) sözcüğünden gelen ve "para"yı ekonomik sorunları çözümlemede özellikle enflasyonu durdurmada başlıca araç olarak gören iktisatçılar için kullanılan bir niteleme. "Sıkı Para Kredi Politikası ve Sonuçları" alt başlığında incelenmiştir.
- (3) a.g. yazı, Cumhuriyet 4 Aralık 1980





## RAKAMLAR

A. BAŞER KAFAOĞLU

— I —

**İ**STATİSTİKLERE karşı kuşku, ekonomi alanında verilen sayısal verilere inanmayış duygusu bize ta okul sıralarında aşılarmıştır. Sayısal veriler öylesine kullanılır ki, bizim sınıfı istatistik öğreten de ülkemizin ilk istatistikcisi Celal Aybar'ın daha ilk dersinde söylediği, "üç çeşit yalan vardır: Yalan, kuyruklu yalan, istatistik" sözüne inanmama duygusu belirir içimizde. Ama insanoğlunun bulduğu her düşünce biçimi ve araçları gibi rakamlar da bazen iyiye bazan da kötüye kullanılır. Özellikle bizim gibi siyasetçilerin rakam tekeli

elinde tuttıkları ülkelerde durum böyledir. Hele bir bürokrat grup bir olağan dışı dönemde iktidara yaranma duygusunu ön plâna almışsa, bu gerçeği görmek daha da netleşir. Aşağıda "rakamlar"ın bazı kullanılış, kötü kullanılış biçimlerini ortaya koyacağız.

— II —

Özellikle kamuoyuna yansıtılan bilgilerde tek yanlı bir kanı oluşturmak için bir rakam hiç çarpıtılmadan verilir. Burada yalan ya da çarpıtılma yoktur. Bunun örneği aşağıdaki rakamlardır:

Grev ve lokavtlarda kaybolan işgünü			
	1978	1979	1980
Grevlerde	426.127	1.432.978	4.298.413
Lok.larda	52.935	141.848	653.093
TOPLAM	479.062	1.574.826	4.951.506

Bu rakamların hepsi doğrudur. Ama yine de rakamlar şu biçimde yansıtılırsa, kamu görevlileri doğru davranmış olmazlar: 1980 de grev ve lokavtlar yüzünden 5 milyon iş günü yitirildi. Neden dürüst davranılmış olmaz? Şundan: Bugün sendikalı işçi sayısı 2 milyonu aşmıştır. Sendikasıız işçilerle birlikte tarım dışı çalışan—düzgün şekilde çalışan— işçi sayısı 3,5 milyonu bulmaktadır. Yılda 200 iş günü hesabıyla bunların yıllık iş günü kapasitesi yılda 700 milyon işgü-





Karikatür: SEMİH ACAR

nüdü. Sadece sendikalı işçilerin iş günü kapasitesi ise 400 milyon işgünüdür.

Grev ve lokavtlarda yitirilen işgünü toplamı 1978 de genel işgünü toplamının sadece onbinde onikisi, 1979 da sadece onbinde otuzdördü ve 1980 de ise yüzde 1,2 si oranındadır. Bu oranlar sendikalı işçiler için verilmiştir. Tarım dışı bütün çalışanlar için aynı rakamlar 1978 yılı için onbinde yedi, 1979 için binde iki ve 1980 için ise binde yedi dolayındadır. Görüldüğü gibi kaybolan işgünü sayısının gözlerde büyütülmesi için 5 milyon sayısının mutlak rakam olarak verilmesi yeterli görülmüştür. Doğaldır ki, grev ve lokavtlarda kaybolan işgünü, genel işgünü toplamı ve iş kazalarında yitirilen işgünü toplamıyla karşılaştırılmayışı, olayı tek yönlü olarak abartmaktadır.

Yukarıdaki tablo, örneğin iş kazalarıyla kaybedilen işgünü sayısı ile birlikte yayınlansaydı gene de anlamlı olabilirdi. Bizim elimizde iş kazalarıyla kaybolan işgünü sayıları sadece 1978 ve 1979 yılları için var. Bu günler toplam grev ve lokavtlarla kaybolan iş günü sayısının 1978 de 7,5 katı ve 1979 da iki katı daha fazladır. Bu yazı yazılırken genel boyutlarıyla 1980 rakamları da geldi. Durumun

1980 de 1979 ve 1978 den çok daha beter olduğu anlaşıyor. Daha ayrıntılı ve güvenilir sayılar gelirse ve kismet olursa bu sayılar üzerinde de duracağız. Evet, yukarıdaki tabloya bakıp, sendikaların grevleriyle kaybolan işgünü sayısının on kat arttığı ileri sürülebilir. Ama şu gözden kaçırılıyor: Aynı sürede işverenlerin lokavtlarıyla kaybolan işgünü sayısı onüç kat yani, grevlerde kaybolandan çok daha fazlasıyla artmıştır. Ve iş kazalarıyla ölen işçi sayısı 1979 da 1448 kişiyi bulmuştur.

İşçi ve işveren ilişkilerinin değerlendirilmesi böylesine çerçevesine oturtulmazsa, bunda rakamların kusuru ne, istatistin suçu ne?..

— III —

Şimdi bir başka istatistik sunuş biçimine geçelim. Ekonomik alanda yorum yapan kamu görevlileri tablonun sadece aydınlık yüzünü göstermektedirler. Örneğin, Ekim ayında dış satımın sıçrama yaptığını bildiren bir Bakan, aynı ayın dış alım rakamını vermedi. Çünkü verseydi sadece 1980 Eylülünde bir milyar dolara yakın dış ticaret açığı verdiğimiz ortaya çıkacaktı. Bu tutum sonradan resmi gelenek halini aldı. Görevliler sadece dış satım rakamlarını dolar olarak verdiler. Buna bakan yurttaşlar

işlerin dış ticarete alabildiğine iyi gittiğini sanıyorlar. Çok yanlış bir yol bu... Şunu hemen belirtelim, Aralık ayı dış satımının abartmalı ilanının sonradan düzeltilmesi bir yana, verilen dış satım sayıları, istatistikleri doğru... Ama bunun dışında alımla birlikte ilan olunmayışı çok hatalı... Çünkü sadece bu rakamları izleyenler Türkiye'nin dış ticarete ferahladığını sanabilir. Oysa durum bunun tam karşısıdır. 1980 yılında verilen dış ticaret açığı 4,7 Milyar dolar ve 1979 ile 1978 dış ticaret açıkları toplamına yakındır. Bu birinci belirtilecek nokta.. İkinci belirtilecek nokta, 1981 yılının ilk iki aylık dış ticaret açığının 900 Milyon doları aştığı ve bunun geçen yılın ilk dört ayının dış ticaret açığına yakın oluşudur. Üstelik ilk iki ay gelen dış krediler geçen yıldan daha azdır. Şubat ayında işçi döviz geliri de gerilemiştir.

Okurlara bir haber daha verelim. Türkiye'nin nüfusu 1971 den bu yana yüzde 28 artmıştır. Ve bu nüfus artışına karşın ülkemize giren mal miktarı 1971 den daha azdır. Dünya dış ticaretinde mal alışverişinin hacim olarak arttığı bir dönemde biz 1971 yılının gerisinde kalıyoruz. Ve kimi kamu görevlileri çıkıyor, "her şeyin düzelmesine pek az kaldı" diyebiliyor.

— IV —

Rakamları çarpıtmayı artık burada ele almayacağım. Yalnız bir şeyi belirtmek isterim. Resmi verilere göre Türkiye'nin nüfusu 1971 den bu yana yüzde 28 civarında artmıştır. Her yıl nüfusumuz yüzde 2,2 oranında artıyor. Yani 1978 - 1979 - 1980 yıllarında nüfusumuz yüzde 7 oranında artmıştır. Aynı dönemde Gayri Safi Milli Hasıla artışı sıfırda kalmıştır. Bir başka anlatımla, 1980 yılı sonunda her yurttaşımızın eline geçen gelir ortalama yüzde 7 gerilemiştir. Bunu da istatistikler söylüyor.

Demek ki istatistik konuşturulursa, ama doğru ve bütünüyle konuşturulursa "yalan söylemez".





Kültür mirasını yoketmeyi amaçlayanların yaktığı savaş ateşlerinden kurtarılanlar.

## MERYEM'İN DÖNÜŞÜ

EBERHARD PANITZ  
(CEV. YILMAZ ONAY)

**M**ERYEM, tombul yanaklı meleklerin ve duacıların ötesine geçerek herkese ulaşan ciddi bakışıyla, hayırlı yeni doğuşa kollarını tutmakta: Güneşin pırıl pırıl aydınlattığı bir gökyüzünden dostça yaklaşım, fakat bir o kadar da yeryüzünde, bize yakın ve zamanları, halkları en güzel umutlarıyla kucaklayan bir insancılık.. (Rafael'in "Sistin Meryemi" Tablosu)

Bu resmi ilk gördüğümde daha altı ya da yedi yaşında bir çocuktum. Babamın bir izin günüydü. Tramvayla Elbe köprüsü üstünden, savaş öncesi güzellikleri ve hayat dolu sıklığı

ile unutulmaz biçimde anılarıma yerleşmiş eski Dresden bölgesini geçtik. Güneşli aydınlık bir gündü galiba. Kum taşından figürlerle süslü kemerlerin altından girip resim galerisine geldik. Altın çerçeveli resimlerle parlayan, saygı uyandırıcı sessizlik içinde loş ve serin büyük salonlar..

Kroniklere bakıp hesapladığıma göre, 23 Ekim 1938 ile 28 Ağustos 1939 arası bir gün olmalıydı yani Çekoslovakya'nın işgalinden sonra, belki Polonya'ya saldırıdan birkaç gün önce, demek ki resimlerin daha önceden planlanarak galeriden nakledil-

mesinden az önce.

O günler ancak on'a kadar, belki yirmi'ye kadar sayabilecek ve ancak bazı kelimelerin harflerini sökebilecek yaşıydım. "Sistin Meryemi" tablosunu seyretmek ve onun kısa sürede içinde kaybolup 17 yıl sonra, yani ben olgun yaşa geldiğimde tekrar yerini bulmasına götüren etkenleri anlamak için hiç hazır olmayan bir yaş. Zaten, bu resmi de ilgilendiren gizli emirleri bilmeyince kim ne tahmin edebilirdi ki?

Aslında daha 23 Eylül 1933 de Hitler'in adamları, Dresden'in beledi-



ye binası avlusunda, çağdaş resim ve plastik sanatlar içindeki tüm ilerici gelişmeleri, bu arada dünyaca ünlü Dresden galerisindekileri de "kazığa oturtma" adına düşünülmüş bir "Bozgun Sanatının Örnekleri" sergisi tezgâhlanmışlardı. Otto Dix, Hans Grundig, Wilhem Lachnit, Oskar Kokoschka, Conrad Felixmüller, Peter August Böckstiegel, Fritz Schulze ve daha birçok sanatçı, "sapık sanat" damgasıyla teşhir edilip aşağılanmışlardı.

25 Ağustos 1937'de Dresden Galerisi'nin de sorumlusu olan Saksonya Halk Eğitim Bakanlığı şu sert uyarıyı da içeren bir mektup almıştı: "Führerimiz, Akademi Profesörü Adolf Ziegler'i, tüm devlet, eyalet ve belediyeler müzelerinde ve galerilerinde hâlâ mevcut bulunan bozgun devri ürünlerine el koymakla görevlendirmiştir." tir.."

#### SANAT ŞEHİRİ DRESDEN ÇİZME ALTINDA KALİYOR

Otto Dix'in modern sanatın en çok ilgi çeken usta örneklerinden olan ve savaşa karşı çıkan "Siperler" tablosu Dresden galerisinden atılırken, yerine bir Nazi ressamı, Mühlih "Alman Sanat Evi" için savaşı ve faşist saldırganları yücelten "Piyade-Mark, Mola, Savaş" üçlemi tablosunu getiriyordu. Meryem tablosunun çerçevesini de altın çerçeveli efendiler kültürü kaplamağa başlamıştı: Çeşitli pozlarda Hitler, Hitler gençliği, Hitlerin bombacıları hücumda ve bunların arasında göstermelik ormanlı çayırli manzara resimleri.. Ama aynı Dresden'de, aynı galeriden hiç de uzak olmayan bir yerde, yasaklanmış ve takip altındaki ressam Hans Grundig, herşeye rağmen 1935'de bir pinpon masasının tablası üstünde gerçek "Bin Yıllık (Nazi) İmparatorluğu— Karnaval, Görüntü, Rezillik" üçleme resmine başlıyordu. Hans Grundig daha sonra yazdığı yaşam öyküsünde şöyle diyor: "Bir kâhin veya falcı değildim elbet, ama bir toplumcuydum ve insanlık katillerinin, çizmeleriyle neyi çiğnemeyi hedef aldıklarını biliyordum.. Artık görülebilir ki, burada daha bir saat öncesine kadar barışçı insanlar yaşıyordu, sıkıntıların ve mutluluklarının nerede olduğunu bilen insanlar. İşte insan yüreğini taşıyan bu şehir, bu vatan

yerle bir edildi."

Saksonya Halk Eğitim Bakanlığı'nın yıkıntıları içinde 1945'de bulunan belgeler, sanat şehri Dresden'in bombardımandan ve savaş ateşinden önce asıl hangi çizme ile çiğnenmiş olduğunu kanıtlamakta. 12 Ekim 1938 tarihli bir mektubunda zamanın galeri genel müdürü Posse şöyle yazmış: "Son 7 yıldır Dresden galerisinde artık eski miras ürünleri kalmamıştır. Bu süre içinde galeri, tek tük özel müsaadeli olanlarına varana kadar

hep özel şahısların himayesine bağlı bulunmuştur. Daha öncesinin tersine, önemli nesnelerin satıcıları da uzun süredir zaten artık içinde hiçbir şeyin bulunmadığı herkesçe bilinen bu galeriye..". Evet, bu yakınmalara hiç aldırmaksızın "savaş için değerli sayılmayan" tüm giderler kısılmış, ama öbür yandan galerilerde var olanların da "temizlenmesi" sürdürülmüştür: Dresden galerisinden 150 ve bakır oymalar bölümünden 365 eser olmak üzere, Mannheim'dan 584, Düsseldorf'



Çağlar boyunca kuşaktan kuşağa.



tan 900, Frankfurt'tan 496, Breslau'dan 560, Stuttgart'tan 283 ve nihayet Hamburg'dan 1372 eser gitmiştir. 1000 Resim ve 3825 grafik tablo Berlin merkez itfaiyesinin avlusunda yakılmış, diğerleri de döviz sağlamak için yurt dışında haraç mezar satılmıştır: "Alman müzelerinden modern ustaların resim ve plastikleri —Braque, Chagall, Derain, Enson, Gauguin, Van Gogh— Açık artırma Luzern'de, Grand Hotel National, 30 Haziran 1939 Cuma öğleden sonra saat 2.15' de.."

Bu sırada "Sistin Meryemi" kısa bir süre için daha Dresden galerisinde asılı durmaktaydı. Çevremdekilerin ve bakmakta olduğu kilise mihrabına benzer yükselti çevresindekilerin fısıltılı konuşmaları hâlâ kulağımdadır. Babam niye öyle hafif sesle bu resmin az önce savaş tehlikesi nedeniyle kaybolduğunu, tekrar kaybolmasının da yakın olduğunu söylüyordu, o zaman kavrayamamıştım. "Belki yıllarca yok olur, eğer daha da kötüsü olmazsa", diyerek kanatsız meleklerin doldurduğu aydınlık bulutları ve çıplak ayaklarıyla bize yaklaşmak istiyormuş gibi görünen Meryem'i işaret ediyordu.

#### DEĞERLİ RESİMLER SAVAŞ ALEVLERİNİN KURBANİ

Daha 1937'den itibaren "Meryem"i ve galeride kalmış diğer resimleri savaş planı ile bodrum çukurlarına mahkum eden birçok gizli ve çok gizli emir var. Polonya'nın güya "saldırısına cevap verilmesi"nden üç gün önce galeri, kapılarını kapayıp boşaltma işlemine başlamıştı bile. Ancak Dresden'de bombardımana karşı güvenli sığınaklar bulunmadığı gibi, Albertinum'un bodrum diplerine ya da sözde "güvenli" sergi köşelerine paketlenen resimleri sıcaklık değişimlerine ve rutubete karşı koruyacak başkaca hiçbir tedbir de alınmamıştı. Müzedeki uzmanların talebi üzerine bir özel koruma tesisine başlanmışsa da "savaş için değerli sayılmadığı" için 1940'da durdurulmuştur. Ancak Alman şehirleri üzerine daha büyük hava saldırıları başladıktan sonra bu bulunmaz resimler çevredeki şatolara nakledildiğinde de faşist "sanat koruyucuları"nın gizli raporlarında şöyle kayıtlar bulunmaktaydı: "Koruma

yerlerinin hiçbir bombardımana karşı güvenli değil..", "Depo hacimlerinde hiçbir özel bakım ve kontrol yok".. Hatta bir sandığa paketlenip Meissner şatosunun altına kaldırılan "Sistin Meryemi" için "rutubetin daha da yükselmesi tehlikesi" vardı ve "nem ve sıcaklık düzenleyici bir modern klima uygulamasının olmaması zamanla boya tabakasının ve verniğin sararıp bozulmasına neden olur"du.

Dünyaca ünlü resimlerin bir diğer bölümü olan yaklaşık 600 kadar resim ise emirle ve gösteriş amaçlarıyla Nazi liderlerine, SS başlarına ve ordu gazinolarına, parti ve hükümet makamlarına, elçiliklere ve hatta gizli polis (Gestapo) bürolarına verildi ve böylece savaş kargaşasına, çoğu kez de yokolmağa terkedilmiş oldu.

Öte yandan Hitler ve Göring kendi ateşledikleri savaşın ortasında, gelmiş geçmiş en azgın sanat yağmacılığını yaptılar. Tüm işgal edilen ülkelerdeki müze ve galeriler, Dresden'in genel müdürü Posse'nin "danışmanlığı" ile yağmadan geçirildi.

#### KÜLTÜR MİRASINI YOKETME EMRİ VERENLER.. KURTARANLAR..

Bombardımanlardan sonra bu hayat dolu sanat şehrinde geriye bir alev denizi ve yıkıntı tarlası kaldı. 35000'den fazla insan hayatını kaybetti, tarihsel binaların ve müzelerin hemen tümü ya çökmüş, ya da ağır tahribe uğramıştı, onbinlerce konut oturulamaz hale gelmişti. Sovyetler Birliği askerleri 8 Mayıs 1945 de şehir merkezine girdiklerinde demir yığınınan bir çöldü buldular. Hayatta kalabilenlerin gözlerinden gitmeyen bu görünümünü, Sovyet cephe kameraları birkaç metrelik filmlerle tespit ettiler: Yeni doğacaklara bir ibret ve uyarı, ve bir zamanlar kendi iktidarları sayesinde Dresden'in, bu şehirlerin incisinin, "hakettiği çevreye" kavuşacağını buyuranlara karşı ise bir suç kanıtı olmak üzere..

9 Mayıs. Mayın tarayıcı birliğin sorumlusunca, harabolmuş müzenin ana girişine, felâketin sonunu ve barışın, yeniden kurmanın başlangıcını belirleyen işaret kondu: "Müze kontrol edildi. Mayın yoktur. Kontrolör Chanutin."

Uğursuzluğun kol gezdiği bu şehri tekrar hayata çağıran ve ilk yi-

yeceği, yakacağı sağlayıp, okulları, tiyatroları, sinemaları, kitaplıkları tekrar kullanılır hale getirenlerin ve ayakta kalan sanat eserlerini korumaya alanların kim olduğunu unutmak mümkün değil. O zamanlar ben daha onüç yaşıdaydım ve ne "Sistin Meryemi"ni, ne de müzedeki savaş öncesi günü hatırlayacak durumda değildim. O yıkıntıların içinde bir zamanlar gözlerin başka hiçbir yerde ve belki artık hiçbir zaman görülemeyecek şeyleri seyretmiş olduğunu konuşan ve hatırlayan mı vardı ki?

Oysa evimizin az ötesinde Elbe'nin karşı kıyısındaki mezbahe binasına yerleşmiş olan 164. batarya, hemen Dresden galerisinin sanat eserlerini arama ve güven altına alma çabasına girişmişti. Binbaşı Perevosçikov, batarya erleriyle birlikte, ilk nakil yeri olan Albetinum'a koştular. Duvarla örülüp kapatılmış ve havaya uçurulmağa hazırlanmış bir bodrumda heykellerle birlikte galerinin kartoteksini buldular. "Gizli" işaretli bir kartta da Elbenin batısındaki birçok yerin ve şatonun adları ve bunların arasında Çek sınırı yakınındaki Rottwerndorf—Gross—Cotta adı yazılıydı.

"Uzun bir arama sonunda Cross—Cotta köyü ile Königstein surları arasındaki terkedilmiş bir taşocağına giden yıkılma halindeki bir tünel bulduk", diye yazıyor Perevosçikov, "Ray traverslerinde tökezleyerek yürürken birden paslı raylar üzerinde bırakılmış bir yük vagonu ve içinde hemen vagon kapısının karşısına yassı büyük bir sandık gördük. Vagonun sağ kenarında ise süslü bir çerçevenin altın yaldızı parlıyordu. Hepimiz heyecanlandık. Asteğmen Rabonovic lâmbayı yaklaştırdı, tozlanmış gerili bezin tozunu koluyla aldı. 'Rembrant!'. Evet Rembrant'ın ünlü 'Kendi Portresi'ydi bu. Giorgione'nin 'Uyuyan Venüs' tablosu da buna dayalı duruyordu. Yassı sandık içinde ise 'Sistin Meryemi' tablosu vardı. İlk o kurtarılıp bataryanın bulunduğu yere ulaştırıldı."

Faşistler umutsuz kaçışlarının ardında herşeye ve her yere dinamitler, patlayıcı düzeneçler bırakmışlar ve içlerinde dünyaca ünlü resimlerin de rutubetli köşelere terkedildiği kovukların, kuyuların ve bodrumların havaya uçurulmasını emretmişlerdi. Yanıp yıkılmış binlerce kilometrenin ötesindeki Sovyetler Birliği'nden sa-



nat bilimcileri, müze uzmanları, ressam ve restatörler, resimleri kurtarmak üzere ve çalınmaya, bozulmaya veya yokedilmeye karşı koruma çalışmaları için Dresden'e geldiler: Sanat sorunları devlet komitesinden albay Rototayev, sanat bilimcisi Natalya Sokolova, sanat tarihçisi binbaşı Grigoryev, ressam ve restoratör yüzbaşı Çurakov, Surikov Yüksek Okulu mezunu ve ressam üsteğmen Volodin ile üsteğmen Ponomaryov.. Perevosçikov'un askerleri ile birlikte resimlerin mağaradan kurtarılıp güvenle taşınmasını ve Pillnitz şatosunda bir süre gereğine uygun korunmasını sağladılar. Bu arada restoratörler de "ilk yardım" işlemlerini yaptılar. "Sistin Meryemi", sandığından çıkarılırken şatoda tam bir sessizlik oldu. Tüm askerler ve subaylar şapkalarını çıkardılar.

"BİRLEŞTİREN" Mİ,  
"AYIRAN" MI?

Ünlü bakır oyma koleksiyonu-

nun ve Rembrant'ın çizgilerinin atıldığı ve tahta kerevetler üzerine Dega'nın "İki Balerin"inin, Rosalba Carriera ve Raphael Mengs'in portrelerinin uluorta saçıldığı Wessenstein şatosunda, Üçüncü Reich'in (Hitler Rejimi'nin) son saatine kadar Göring ve Hitler için Avrupa sanat hazinelerinin yağmalanmasında yardımcı olmuş Dresden galerisi genel müdürü Posse'nin halefinden başka biri olmayan Prof. Voss, pervasızca evsahibi otoritesi estirme peşindeydi. "Ben Bode'nin öğrencisiyim" diyerek tanıttı kendini, ancak karşısında binbaşı üniforması içindeki sanat bilimcisi Natalya Sokolova'nın Almanca konuşmasına, hele Bode'yi, onun Rembrant öğretilerini çok iyi bilmesine pek şaşıtı. "Eh, kendi zamanında o da elbette ki Rusya'nın yüksek kültürüne, özellikle Petersburg ve şatolarına hayrandı", diye açıklayarak toparlamağa çalıştı Voss, ve: "Bizi birleştiren de sanat sevgimiz değil midir zaten?" diye ekledi. Natalya Solokova bunun üzerine "Hayır!" dedi, "Şimdi

yerle bir edilmiş Çarskoye Selo'nun ve Peterhof'un halini görseydiniz asıl bizi ayıran'ın ne olduğunu bilirdiniz."

Sovyet ordusunun birçok asker ve subayı galerinin kurtarılmış büyük eserlerini burada görmeğe geldikleri ve Rafael'in, Rembrant'ın, Rubens'in tabloları önünden saatlerce ayrılmadılar. "Resimle Pillnitz'de bulunduğu sürece", diye yazıyor daha sonra anılarında Mareşal Konyev, "resim sevgisi ve bilgisi geniş olan General Petrov'la o resimlere bakmağa giderdik hep. Özellikle savaşın o zor yıllarının ve o son günlerin ardından, bizim çabamızla dünyaya tekrar kazandırılmış bu sanat eserlerine bakmak bana büyük bir ferahlık ve sevinç veriyordu."

EN DEĞERLİ UMUT:  
BU DÜNYADA BARIŞIN  
KAZANILMASI !

Bombalarla harabolmuş Dresden'de o sırada güvenilir bir koruma ve gereği gibi restorasyon mümkün ol-



A. İvanov'un "İsa'nın Halka Gelmesi" tablosu ve bugünün izleyicileri.



madığından, Ağustos 1945'de galerinin baş eserleri otuz vagonluk bir özel trenle ve ciddi güvenlik tedbirleriyle Moskova'ya götürüldü. Resimlerin büyük bölümü Puşkin müzesinin en deneyli uzmanlarının ellerine teslim edildi, diğer bölümü de Kiev Sanat Müzesi'nde bakıma alındı. Korin çifti yıllarca Dresden resimlerinin onarımı (restorasyonu) üstünde çalıştılar. O zaman Almanya'daki Sovyet askeri yetkililerinden enformasyon bölümü sorumlusu olan albay Tulpanov, resimlerle ilgili bir soruyu, acı dolu fakat bir okadar güvenli biçimde şöyle cevaplamıştı: "Almanlar olarak kendi sanat değerlerinizi, dünya kültürünün yüce eserlerini korumada gerçekten kötü davranmışsınız. Onların böyle tehlikeye düşmesinde sizlerin de suç payınız var. Ama, tüm o sanat eserlerini, ait oldukları yere getirip teslim edeceğimiz gün gelecek; çünkü Sovyet halkı sanat hazinelerine savaş ganimeti gözüyle bakmaz."

Akıllar çok şeyle karıştırıldı, çok şey söylendi, dünyaya çok dedikodu yayıldıysa da, "Sistin Meryemi" ve Dresden galerisinin tüm diğer eserleri için yerlerine iade günü gerçekten geldi. Moskova'da Puşkin Müzesi'nde aylarca sergilenip bir milyondan fazla Sovyet yurttaşının izlemesinden ve Berlin Ulusal Galerisi'nde sergilenmesinden sonra resimler nihayet, yıkılmış Semper Galerisi'nin yeniden yapımı biterken Mayıs 1956'da Dresden'e getirildi. Resimler Sovyet ve Alman restoratörlerinin saygın çabaları sayesinde Dresden'e tekrar kazandırıldı. O zaman Dresden Sanat Koleksiyonları Genel Müdürü olan ve eşi Ruth Seydewitz'le birlikte o günden bu yana bu müzeler ve eserlerin geçmişi ile bugünü üstüne birçok de-

ğerli kitabın yazarı bulunan Max Seydewitz'in bildirdiğine göre: "İndirilip yerleştirmede yardımcı olmak üzere tüm daha önce katkısı bulunanlar orada hazır dılar. Resimlerin gelişini birlikte yaşamak için az önce işlerini bırakmış olan inşaat işçileri ve el zanaatçıları da treylerin etrafını almıştı. Hitler'in savaş hazırlıkları çerçevesinde taa 28 Ağustos 1939'da Semper Galerisi'ni terketmek zorunda kalıp, başlarına çok zararlı ve sakıncalı nakiller, taşımalar geldikten sonra nihayet 17 yıllık bir yokluğun ardından, Rafael'in, Rembrant'ın, Tisian'ın eserlerinin eski yerleri olan şehre dönmesinin sevincini yaşıyorlardı."

Ben de 17 yıldan fazla bir süre sonra Meryem'i Dresden'de tekrar gördüm. O günden bu yana dünyanın her yerinden milyonlarca insan, yenden doğan Dresden şehrindeki bu tabloyu, güneşin pırıl pırıl aydınlattığı bir gökyüzünden o dostça yaklaşımla, fakat bir o kadar da yeryüzünde, bize yakın ve zamanları, halkları en güzel umutlarıyla kucaklayan insanlığı ile izlediler. Ve umutların en değerlisiyle: Bu şehirde olduğu kadar tüm dünyada nihai barış umuduyla, ki insanlar ve işçilerin, sanatçıların elleriyle yaratılmış eserler, bir daha öldürülme, yok edilme tehdidi altında kalmassın!

Sistin Meryemi'nin dönüşü...





## ÇEVİRİ ÇIKMAZI

NABİ DİNÇER

ÜLKEMİZDEKİ çeviri etkinliklerinin tam bir çıkmaz içinde bulunduğunu, bu alana bir çeki düzen vermekten çok uzak olduğumuzu söylemek bilmem bir abartma olur mu? Bu savımızı kanıtlamak için alana biraz eğilmek ve çeviriyi kendi dalları içinde belli bir ayrıntı ile incelemek, sorunları deşmek gerekiyor. Bu amaçla çeviriye çok kaba taslak olarak iki açıdan yaklaşmakta yarar umuyorum. Önce çeviri Türkiye gibi teknoloji üretmeyen, teknolojilerini dışarıdan alıp uyarlayan bir ülkede

özel bir önem ve anlam taşımaktadır. Buna bilimsel çeviri etkinlikleri de diyebiliriz. Bu etkinlikleri doğa bilimleri ve sosyal bilimler alanında genişleterek yazın etkinliklerini de sırf sınıflandırma kolaylığı bakımından bu alan içine —biraz zorlama ile de olsa— sokmak mümkündür.

Öte yandan dış ülkelerle olan hukusal ve ticaret ilişkilerimizden doğan ve güncel öneme sahip bir başka çeviri etkinliği vardır. Son zamanlarda vize uygulamalarından doğan çeviri etkinliklerini de bu alana sokmak olasıdır.

### BİLİMSEL ÇEVİRİ ETKİNLİKLERİ

Bu alanda bireysel bazı kıpırdanmalar olmuştur. Örneğin TÜRDOK kurulmuş, bu örgüte bağlı bir servis ülkemizdeki çevirmenleri çeviri yaptıkları dallar ve çeviri dillerine göre kaydetmeye başlamış, böylece gerek sinme sahibi ile çevirmen arasında bir nevi aracı görevi oynamak istemiştir. Ancak bu çabanın pek başarılı olduğu söylenemez. Örneğin üç yıl önce kendisini bu servise kaydettiren çevirmene bir tek başvuru olmuştur... Bilimsel çeviri alanındaki bu boşluğu



ÇEVİRİ YAPMAK  
HANGİ LİSANS  
BİR SİNESLİB



bilim kurumlarında görevli öğretim üyeleri kişisel çabalarla kısmen olsun gidermeye çalışmaktadırlar. Ancak bu düzensiz, plansız, programsız çabanın gereksinmeyi ne dereceye kadar karşıladığı, ya da karşılayamadığı tartışma götürür. Bu alanda çok büyük boşluklar bulunduğu özellikle yabancı dil bilmeyen, ya da bilim dillerinden yalnızca birini bilen öğretim üyelerinin lisans ve doktora öğrencilerinin ülkenin büyük kentlerinde kurulmuş, gelişmiş etkinlikte bulunan "tercüme büroları"na sık sık başvurmaları ile açıklanabilir. Bu çeviri büroları yazının ikinci bölümünde daha yakından incelenmeye çalışılacaktır.

Bu alanın içinde bulunan sosyal bilimler ve yazın çevirileriyle ilgili olarak aynı sorun varolmakla birlikte ek olarak bir de yayınevleri sorunu vardır.

#### YAYINEVLERİ

Ülkemizde kısa zamanda büyük bir gelişme gösteren yayınevlerinin bazıları büyük tirajlı gazetelere bağlı olarak etkinliklerini sürdürmektedirler. Bu bağlılık en azından sermaye sağlama alanında söz konusudur. Bunun dışında çoğu büyük çapta olan ve henüz kurumlaşma aşamasının ilk kademelerinde bulunan yayınevlerinin çeviri etkinliklerini her şeyden önce çevirmen ve çevirinin niteliği bakımından incelemek olasıdır.

Yayınevlerinin kendilerince saptanmış programları vardır. Bu programlar objektif ölçeklerden çok bir kitabın satılma şansı üzerine kurulmuş, rakipleri atlatıp bir yapıtı en önce piyasaya sunmak amaç olmuştur. Bu yayınevlerinden bazılarının devamlı sayılabilecek çevirmen kadroları vardır. Ancak bu çevirmenlerin çeviri ile karınlarını doyurmaları çoğu kez olası görünmediği için, bu kimseler çevirmenliği ikinci bir iş, bir ek görev saymaktadırlar. Bu yüzden programlanan çeviri etkinliklerinde zaman zaman aksamalar olmakta, çevirinin bir yan iş olması çevirmenin niteliğini de bir dereceye kadar etkilemektedir. Hatta bazı yayınevlerinin birçok deneyimsiz gence çala kalem çeviri yaptırıp, sonra bu parça parça yapılmış çevirileri bir araya getirip ciltlettiği de söylenmektedir.

Yayınevlerinin çevirmenlere ödedikleri para bir başka sorun alanıdır. Çok zaman çevirilere forma başına ödenir. Bu satırları yazanın bildiğine göre 1979-1980 yıllarında bir formalık çeviri 750 lira idi. Aşağı yukarı sayfası 45 lira. Bir sayfalık çeviri için en azından birbuçuk saat harcanırsa 8 saatlik bir çalışma süresi aşağı yukarı 5 sayfalık çeviri yapılabilir. Bu da çevirmene 5 x 45 yani günde 225 TL getirir. Bu asgari ücretin de altında bir ücrettir. Bu da yetmezmiş gibi yayınevleri sahipleri "nitelikli" çeviriler isterler. Bu nitelik denetlemesi de çok garip bir biçimde yapılır. Çeviriler çoğu kez, o çevirinin yapıldığı dili ya hiç bilmeyen, ya da yeterli bilmeyen "redaktör"e verilir. Bu "redaktör" bazen bu alanla ilgili çalışmalar yapmaktadır. Alır çeviriyi kendi keyfince çalışmaları için kaynak olarak kullanır, çeviri daha sonra yayınlanmadan "kaymağını alır", sonra çevirinin kendi boyunu aştığını birdenbire farkederek işi başından atmaya çalışır, bir başkasına ciro eder. Bu gelişmelerden zavallı çevirmenin haberi bile yoktur. Uzun uykusuz geceler pahasına başardığı bu işin hangi ellerde ve ne amaçla kullanıldığından haberi bile yoktur. Özet olarak ve biraz da cesaretle söyleyelim ki ülkemizde bu alanda bir "ahlak" gelişmemiştir. Bu redaksiyon yukarıda açıklanan esaslar üzerinden yapılır, çevirinin redaksiyonu uzadıkça uzarken çevirmen umutla bekler! Önce emeğinin çok düşük ölçütler üzerinden hesaplanan karşılığını almak, emeğini satın alma gücüne çevirmek için bekler, sonra da emeğinin ürününün somutlaşmış bir biçime girmesi için bekler; o bundan tinsel bir doygunluk duyacaktır. Çevirmenin bu düşük ücretinin ödeme koşulları da ayrı bir derttir. Yayınevi önce çeviri karşılığının yarısını, ya da üçte birini peşin olarak vereceğini söyler. Fakat bu söz çoğunlukla tutulmaz, parasal sıkıntılar ileri sürülür, bir miktar "cep harçlığı verilir", bundan sonra da ödemeler küçük taksitlere dönüştürülür, kitabın yayınlanması geciktirilir, ya da ertelendiği zaman ise öteki yarılar ya da üçte ikilerin alınması belirsiz bir zaman ertelenir. Ama bunun yanında kağıt tüccarlarına yapılan ödemeler ertelenmez. Çünkü onların alacakları bonolarla sağlama alınmıştır.

Yazınsal çeviri alanında Hasan Ali tarafından başlatılan güzel gelenek amacından saptırılıp yozlaştırılmıştır. Birbirlerini izleyen iktidarlar bu alanda taban tabana zıt kararlar almışlar ve bunları uygulamaya koymuşlardır. Son zamanlarda görülen yayın kooperatifleri halindeki örgütlenme çabaları hakkında bir şey söylemek için vakit henüz erkendir.

#### HUKUKSAL VE TİCARİ ÇEVİRİLER

Burda başlıca iki sorun alanı vardır: Noterler ve çeviri büroları. Noterler ve çeviri büroları arasında sıkı iliş-



kiler vardır. Yapılan hukuki ve ticari yazışmaların çoğu kez noter tarafından onaylanması ve belgelendirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle çeviri bürolarının gelirlerinin büyükçe bir bölümünü noter belgeleri oluşturur. 1980 başında alınan bir hükümet kararıyla noter çevirileri için 300 TL brüt ücret tanınmıştır. Yani çevirinin sayfası başına, daha doğrusu 22 satırına brüt 300 lira ödenecektir. Bu ücret noterlerle anlaşması olan yeminli noter çevirmenlerine ödenecektir. Bu çevirmenler, çeviri büroları tarafından çalıştırılmaktadır. Uygulamada durum şöyle olmaktadır: 300 TL'yi alan noter ay başlarında bunun yarısını çeviri bürolarına öder, yani çeviri büroları sayfa başına 150 lira alırlar. Bunun % 15'i stopaja gider, sonuç olarak sayfa başına 127,5 lira çeviri bürosunun eline geçer. Çeviri bürosu sahibi çoğu kez, söz konusu çevirileri başkalarına yaptırır. Yani bu tutardan 50 lirası çevirmene verilir, geri kalanını büro sahibi alır. Düşünün bir kez birçok önemli ve çetrefil dille hukuksal, ticari belgeler hem de bazen yabancı bir dille sayfası 50 liradan yapılmaktadır. Çevirmen burada imzası altında büyük sorumluluk altına girmekte ve bu sorumluluğu ve büyük çabası karşılığı sayfa başına 50 lirayı geçmeyen bir ücret almaktadır. Doğal olarak bu durumun devamı olanaksızdır. Gerçekten de çeviri bürolarının çoğunluğu buna ek olarak müşteriden çeviri ücreti istemektedirler. Bu bazen sayfa başına 400 liraya kadar çıkabilmekte ve bir bakıma gerçekçi bir fiyat olmaktadır. Doğal olarak bu durum da zaman zaman kötü kullanımlara yol açmaktadır. Büro sahibi tüm noterlik işlemlerini kendisi yaparak sayfa ücretini, noterden aldığı, 127,5 liranın dışında bazen 500 liraya getirebilmektedir. Buna noterler de göz yummakta, bu işin müşteri ile çeviri bürosunu ilgilendirdiğini düşünmektedirler. Ne var ki çevirmen bu fiyat farkından pek yararlanamaz, o ancak sayfa başına 100 liraya kadar alabilir. Yalnız bazı çok az bilinen dillerde o da ayak direyerek gelirini sayfa başına 200 TL'ye kadar çıkarabilmektedir, ama bu çok rastlanan bir durum değildir. Bu alanda çevirmenin büyük bir sıkıntı ve sömürü altında kaldığını, yapılan işin niteliğinin de ona göre olduğunu söylemeye gerek yok.

Vize uygulaması: Son yılın sürpriz bir gelir kaynağı çeviri büroları için vize formları doldurma oldu. Bu konuda en çok iş Alman vizesi isteyenler tarafından sağlanmaktadır. Belçika ve İsveç vizeleri fazla çekici değildir. Alman vize formlarını doldurmak ve bu işten aslan payını almak için bazı çeviri büroları arasında keskin bir rekabet başlamış bulunmaktadır. Bu amaçla yeni çeviri büroları kurulmuş, bunlar müşteri toplamak için simsarlar tutmuşlardır, bu kez simsarların arasındaki rekabet gövde gösterilerine dönüşmüş, simsarlardan fedailer oluşmuştur. Yani bu alanda kurumlaşmaktan çok mafyalaşmak söz konusu olmuştur. En büyük rekabet konusu olan Alman vizesi ile ilgili servis Taksim'den Şişli'ye taşınmış, arkasından fedailer de Şişli'ye koşmuşlar, sokaklarda, kahve köşelerinde, benzinliklerde kulaktan dolma, yarım yamalak bilgilerle form doldurmayı sürdürmüşlerdir.

Bunlar birşeyden haberi olmayan, müşterilerden tutturabildikleri parayı almaktadırlar. Topu topu 15 dakika süren bir iş için 1000 liraya kadar para aldıkları olmaktadır. Öte yandan boş vize formları bazı açık-göz konsolosluk memurları tarafından el altından dağıtılmaktadır. Anlaşılan boş vize formları da kârlı bir uğraş konusu durumuna gelmiş bulunmaktadır. Burada vize ile ilgili sorunlara girmek konunun dışına taşmak olacaktır.

Çeviri büroları: Bu tür bürolar İstanbul'da, Ankara'da iş merkezleri dolaylarında kurulmuş bulunmaktadır. Sahipleri incelendiği zaman çoğunluğunun hiç bir yabancı dil bilmediği görülmektedir. Bunlar arasında öğrenimini dışarda yaparken yarım bırakmış kimseler, emekli asker ve siviller de bulunmaktadır. Bu çeviri büroları "her dilden ve her konuda" çeviri yaparlar. Kuşkusuz her dili bilen kimseleri yanlarında çalıştırma olanakları yoktur. Asıl uğraşları başka olan kimselerle anlaşmaları vardır. Ya da çeviri büroları kendi aralarında hem rekabet hem de iş ortaklığı yaparlar. Örneğin bir büronun Arapça çevirmeni yoksa, Arapça çevirmeni olan bir başka büro ile anlaşmaktadır. Böylelikle her büro her dilden çeviri yapabilmektedir. Öte yandan çeviri büroları "her konuda" da çeviri yapmaktadırlar, ancak belli bir

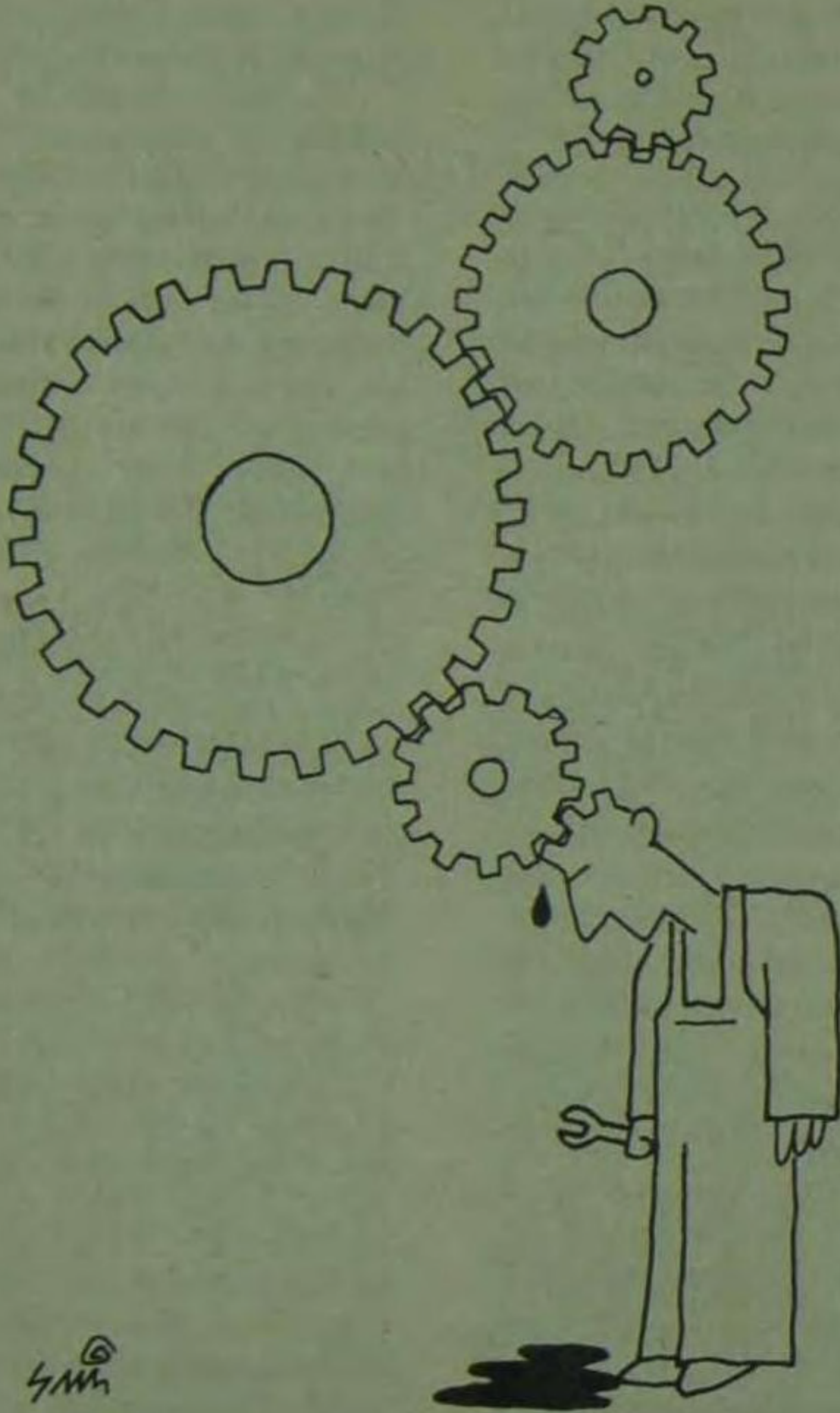
konuda çeviri yapabilmeleri için bu konunun uzmanına başvurmak gerektiğini duymamaktadırlar. Çünkü böyle bir uzmanın kendilerinden yüksek ücret isteyeceğini bilmektedirler. Bunları da kendi çevirmenlerine düşük ücretler üzerinden yaptırmakta, çevirmenlerin anlayamadıkları, karşılığını çıkaramadıkları bir terimde "improvisation", gerçek anlamıyla uydurma yapmalarını önermektedirler.

Bu bürolar tarafından kullanılan personel iki türlü çalışmaktadır. Bunların bazıları çeviri bürosuna sabah gidip, orda akşama kadar çalışmaktadırlar. Bu kimselerin çoğu kez sigortaları yoktur, olanlar da asgari ücret üzerinden sigortalanmaktadırlar. Parça başına çalışırlar. Yaptıkları her sayfa çeviri için 50-100 lira arasında para almaktadırlar. Gelirlerini belli bir düzeye çıkarmak için çok çalışmak, hızlı çalışmak zorundadırlar. Kuşkusuz iş çıkarsa!

Çevirmenleri gözlemlersek bunların birkaç kaynaktan geldiği saptanabilir. Birinci kaynak çeviri işini ek bir gelir kabul edenlerden oluşmaktadır. Bu kimseler bir büroda, bankada, vb. memurdurlar, çeviri bürosunun "kavas"ı bunlara çevirileri getirir. Çevirileri fırsat bulurlarsa çalışma süresi içinde, ya da evlerinde yapıp, gelen "kavas"a teslim ederler. Emeklilerin de çeviri işini ikinci bir kaynak olarak yaptıkları görülür. İkinci bir tip çevirmen öğrenimini dışarda yaparken yarım bırakmış, başarılı olamamış, "marjinal" tiplerden oluşmaktadır. Çeviri alanında bu marjinal tipler sık sık görülür. Bu kimselerin herhangi bir yaşam güvencesi yoktur. Bir çeviri bürosundan diğerine gezinir dururlar. Türkiye'de her meslekte bir ehliyet aranır ve o mesleği uygulayana bir belge verilirken çeviri alanında böyle bir uygulama yoktur. Bu alan serbestçe at oynatılabilecek bir alandır. Kuru temizleyicilerin bile bir fiyat listesi olduğu halde bu bürolarda bu tür bir liste bulmak olanaksızdır. Her tercüme bürosu müşterinin durumuna göre fiyat belirlemektedir.

Yukardaki oldukça yüzeysel gözlemlerden de anlaşılacağı üzere bu alanda tam bir düzensizlik ve karmaşa egemen bulunmaktadır. Berber esnafının bile kurallara bağlandığı ülkemizde yaşamsal öneme sahip bir kesimin bu kadar başı boş bırakılması şaşılacak bir durumdur.





ÇAĞLAR KIRÇAK

## MESLEK HASTALIĞI

**Y**İRMİNCİ yüzyılın ikinci yarısında "endüstrileşme sürecini" yaşamaya başlamış olan ülkemizde, bu sürecin tabanında oluşan ve endüstrinin gelişmesine koşut olarak sayıca önemli artışlar gösteren meslek hastalıklarının artık kamuoyunca da iyi bilinmesi ve "çalışan kişinin yaşamsal sorunu" olarak ele alınması vazgeçilmez bir zorunluluk noktasına varmıştır.

M.Ö. Dördüncü yüzyıldan yaşadığımız güne değin akıp giden sonsuzluk dilimi içinde *Hipokrat*'ların, *Galen*'lerin, *Agricola*'ların, *Ramazini*'lerin meslek hastalıkları üzerindeki çalışmaları yanısıra Dünya uygarlığının beşiği olmuş Anadolu topraklarında, sosyo-ekonomik değişim tabloları içinde, konuya ne ölçüde ve hangi boyutlarda yaklaşılmıştır acaba?.. İlk endüstrileşme çabalarının başladığı günlerden çağımıza uzanan çizgide, Türkiye'de, endüstri ortamındaki çalışma ve sağlık koşulları için ne gibi koruyucu önlemler getirilebilmiştir?

Bu soruların yanıtlarını tarihin yıllar önce yazılmış sayfalarında aramakta yarar vardır:

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk sanayileşme atılımlarının ondokuzuncu yüzyılda, Avrupa sanayi devriminin etkisiyle başladığını görüyoruz.

Ondokuzuncu yüzyıldan önce ülkemize makine gücü girmemişti. Bir yapı endüstrisi, bir dokuma, maden savaş endüstrisi yoktu henüz... Çeşitli iş kolları küçük üniteler, örneğin el tezgahları biçimindeydi. Bu yüzyılın ortalarına doğru tarımsal alanlardaki değişim nedeniyle, özellikle Rumeli'de, endüstri dalları gelişmeye ve işçi sayısı artmaya başladı. Bu artışla birlikte kadınlar ve çocukların da iş yaşamına girmeye başladıklarını görüyoruz. Ne var ki çalışma koşulları son derece ağırdı. Ücretlerin çok düşük olmasına karşılık çalışma süresi günde 14-16 saati buluyordu. Özellikle maden ocaklarında, Ereğli kömür havzasında çalışan işçiler insanlık dışı koşullar altındaydılar. Ağaya, tefeciye borçlanan yöre köylüleri, borçlarını ödeyebilmek için maden ocaklarına işçi olarak geliyorlar ve burarlarda bu ocakları işleten Fransız şir-



ketlerinin esirleri gibi çalıştırılıyorlardı.

Pencereleri olmayan barakalarda elbiseleriyle yatıyorlardı.

Güneş doğarken ocaklara gidiyorlar, günde onaltı saat çalışıyorlardı.

Mutfakları yoktu. Beslenemiyorlardı. Tek besinleri tavada kızarmış mısır unu ve soğandı.

Hastalandıklarında ücretleri kesiliyor, ocaklarda ocak şeflerinden dayak yiyorlardı.

Ve en kötüsü, devamlı kömür tozu solumaları nedeniyle, ciğerleri kuran, bedenlerini eriten ölümcül bir hastalığa "pnömokonyoz" dediğimiz meslek hastalığına yakalanıyorlardı.

Bu insanlık dışı koşullar nedeniyle üretimin istenilen düzeye erişememesi, Osmanlı hükümetinin konuya eğilmesini ve kimi önlemler alınmasını zorunlu kıldı. 1865'de Maden-i Hümayun Nazırı Dilâver Paşa Ereğli havzasındaki çalışma koşullarını düzeltmek amacıyla kömür işletmeleriyle ilgili bir tüzük hazırladı. İşçi sağlığı tarihinde *Dilâver Paşa Nizamnamesi* adıyla geçen bu tüzük aslında üretimi arttırmak amacıyla yönelik olmakla birlikte çalışılan ortamdaki sağlık koşulları açısından atılan önemli bir adım oldu. Örneğin tüzüğün 11. maddesi işçilere yatacak yer sağlıyor, 27. madde çalışma süresini 10 saate indiriyor, 30. madde ise iş yerinde bir hekimin bulunmasını öngörüyordu. Ancak tüzük kaza ve iş güvenliği ile ilgili maddeleri kapsamıyordu. Ayrıca uygulanabilmesi için gerekli denetim mekanizmasının da yeterli olmayışı nedeniyle ne üretimde ne de işçi sağlığı konusunda umulan sonuca gidilemedi. Padişah Abdülaziz'in de tüzüğe karşı çıkmasıyla yeni bir düzenlemeye gereksinme duyuldu ve 1869'da *Maadin Nizamnamesi* (madenler tüzüğü) adıyla hazırlanan tüzük Padişahın onayına sunuldu. Tüzüğün 6. maddesi ocaklarda çalışma zorunluluğunu kaldırıyor, 64. madde ile iş kazaları-

na karşı gerekli önlemler öneriliyor, 66. madde ile kömür havzasında hekim ve eczane bulunması zorunluluğu getiriliyor ve 67. madde iş kazalarında verilecek tazminatı saptıyordu.

*Maadin Nizamnamesi* onaylandı ama bu kez de işverenlerce yürürlüğe konmadı.

Türkiye'de 1870'lerden sonra yabancı sermayenin yeni endüstri alanları oluşturduğunu görüyoruz. Ne var ki iş yerlerindeki sağlık koşulları son derece elverişsizdir.. Örneğin tersane işçileri ve marangozları yatacak yerleri, yiyecek ekmekleri olmadığından ve sağlıksız bir ortamda çalışmaları nedeniyle çeşitli bedensel rahatsızlıklardan yakınmaktadırlar. Kömür işçileri kan tükürmektedirler. Çeşitli iş yerlerindeki önlem yetersizliğinden kaynaklanan kimyasal etkilenmeler nedeniyle, kan sistemine, karaciğere, mide-bağırsak sistemine, böbreklere, sinir sistemine ilişkin meslek hastalıkları oluşmakta ve bir gizli ölüm endüstri alanlarında kol gezmektedir.. Hal böyle iken yabancı şirketlerin Türkiye'deki temsilcileri doğrusu pek iyimser görünmektedirler. Örneğin Alman Demiryolu Şirketi Müdürlerinden Von Kolman "Türk işçisi bir lokma kuru ekmek, iki çürük zeytin ile geçinebilir" diyerek, iş güvenliği ve işçi sağlığı tarihinin sayfalarına unutulmaz özdeyişler armağan etmektedir.

Bu tablo yirminci yüzyılın başlarına değin böylece süregelen ve iş yerlerindeki sağlık koşulları nedeniyle meslek hastalıklarına yakalanarak yaşamlarını yitirenler "ecel geldi ci-hane" düşüncesinin omuz silkişiyle kaderlerine terkedilmişlerdir.

Türkiye'de işçi sağlığı ve meslek hastalıklarındaki girişimlerin, pek hızlı bir tempo göstermemekle birlikte, cumhuriyetin ilânından sonra güç kazanmaya başladığı görülmektedir. Toplum yapısında oluşmaya başlayan değişime koşut olarak işçi sağlığı konusunda da yeni gelişmeler kaçınılmaz olmaya başlamıştır artık... Örneğin işçi temsilcileri, işçi sağlığı

konusunda, 1923 İzmir İktisat Kongresi'ne önemli önerilerle gelmişlerdir. Temsilciler kongrede, "en çok çalışma süresinin 8 saat olmasını, hasta işçilere üç ay ücret verilmesini, sosyal sigortaların biran önce kurulmasını, sağlığa uygun konut ve işçi hastanelerinin yapılmasını, sakat işçilere sosyal güvence sağlanmasını ve 12 yaşından küçük çocukların çalıştırılmasını" önermişler ve bu öneriler kongre tarafından benimsenmiştir. Ne var ki daha sonraki yıllarda çeşitli engellemeler nedeniyle konu gene uykuya dalmış ve ancak 1930'lara doğru çalışanlar lehine yeni yasaların hazırlanmasına hız verilmeye başlanmıştır.

1930'da çıkarılan "umumi hıfzısıhha kanunu" ile, iş güvenliği, işçi sağlığı, kadın ve çocuk işçilerin korunması konularında devlete ve işverene önemli yükümlülükler getirildi.

1945'de ise iş kazaları, meslek hastalıkları ve analık sigortasına ilişkin yasal düzenlemeler yapıldı. Böylece meslek hastalıkları 1945 yılında Türkiye'nin sağlık sorunu gündemine getirilmiş bulunuyordu. Önemli bir adımdı bu..

1946'da biraz daha yol alındı ve "işçi sigortaları yasası" çıkartıldı. Bunu 1957'de yaşlılık, sakatlık, ölüm sigortaları yasası ve 1965'de Sosyal Sigortalar yasası izledi.

Ne var ki tüm bu yasaların çıkartılmış olması ülkemizdeki endüstri alanlarındaki ölümcül tehlikeye, meslek hastalıklarına tam anlamıyla bilimsel bir yaklaşım getiremedi. Çünkü çıkartılmış bulunan yasaların denetimi devlet eliyle gerekli biçimde yapılamadı ve yasaların getirdiği yükümlülükleri uygulamak daha çok işverene bırakıldı.

Ancak bu yaşamsal sorun işçi sağlığına sorumlu ve bilinçli yaklaşımlar içinde olanlarca bir kenara itilmedi.. Bu bakımdan gelecek yazımızda, ülkemizde henüz kurulmuş bulunan meslek hastalıkları hastanelerinin işlevlerini, meslek hastalıklarının görülme insidansı ve Türkiye genelindeki özel konumunu dile getirerek, konunun tarihsel ve güncel perspektifteki yerini noktaliyacağız.



## Çağımız toplumunun gereksinim duyduğu sağlık hizmetinin özellikleri

NEVRES BAYKAN

**S**AĞLIK hizmetini hasta-hekim ilişkisinin dar çerçevesinde düşünmek, artık çağın çok gerisinde kalmış bir görüştür. Günümüzde sağlık hizmeti, sağlama götürülen bir hizmettir ilkesi, bu hizmet alanının hudutlarını tüm ülke nüfusunu ve hatta giderek tüm dünya nüfusunu kapsayacak şekilde genişletmiştir.

Bu nedenle hekim, bu hizmetin uygulanmasında tek ve yeterli unsur olmaktan çıkmış, toplumla bu alanda ilk ilişkiyi kuran hizmet birimi, bir ekip haline dönüşmüştür. Çünkü konu yüzbinlerce hastanın değil aynı zamanda milyonlarca sağlam kişinin sorunu olarak ele alınmaktadır.

Şimdi sağlık hizmetinin içeriğine bir bakarsak toplumla ilk ilişkiyi kuracak sağlık ünitesi Tüm sağlık hizmeti denilen nitelikte bir hizmet üretmek zorundadır.

Tüm sağlık hizmeti = Koruyucu sağlık hizmetleri + İyi edici sağlık hizmetleri + Sosyal hizmetler

olarak üç grupta ele alınabilir. Aslında uygulamada bu gruplardaki fonksiyonlar birbiri ile iç içedir, ayırmak mümkün değildir. Bu ayırmaya, tüm sağlık hizmetinin kapsamını daha iyi açıklayabilmek için başvurulmuştur. İşte bu tüm sağlık hizmetinin uygulanmasına, öncelikle

sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyi en düşük toplum gruplarından başlanmalıdır. Gerçi genel eğitim düzeyi, yol, su, elektrik gibi altyapı hizmetleri sağlık uygulamalarında etkinliği artırır da, sağlık hizmetlerini başlatmak için hiçbir koşul aranmaz.

Yukarıda yapılan açıklamaları iki noktada toplamak mümkündür.

a- Tek başına hekim bu hizmeti uygulamak için yeterli olamaz, bir ekip çalışması gereklidir.

b- Sağlık hizmeti uygulamasına sosyo-ekonomik ve kültürel durumu en düşük düzeyde olan toplum gruplarından başlanmalıdır.



Bu genel açıklamalardan sonra hizmetin özelliğine geleyim;

1— Sağlık hizmeti, en uç yerleşim yerlerine yani köylere kadar, sabit bir şekilde yerleşmiş sağlık kurumları tarafından uygulanmalıdır.

Burada başlıca amaç, toplumun yaşam koşullarını onun sağlığına zararlı olacak faktörlerden arındırmak, hastalanma ve ölüm bakımından yüksek risk taşıyan grupları periodik izlemeye almaktır. Ayrıca bu uç birimlerdeki sağlık personeli sürdürdükleri sağlıklı yaşam alışkanlıkları ile içinde bulundukları toplum bireylerine örnek olmak imkânını da sağlamış olurlar. Köy okullarının kuruluşunda olduğu gibi köy sağlık kuruluşları da, bu alanda, içinde bulundukları toplumu aydınlatan birer ışık kaynağı olmalıdırlar.

2— Sağlık hizmeti eşit olarak uygulanmalıdır. Eşitliği bozan en önemli faktör, sağlık hizmetinin bir ücret karşılığı yapılmasıdır. Sağlık uygulamalarında en önemli bölümün sağlık düzeyini yükseltmek ve güçlendirmek olduğuna göre bu konuda hem para almak ve hem de sağlam görünüşlü kişilerde istek yaratmak çözülmesi kolay bir sorun değildir. Tedavi hizmetleri içinde aynı şeyi söylemek mümkündür. Bütün sağlık kuruluşlarında hasta tedavisinin ücretli yapılması, bu kuruluşlarla en yakın ilişki içinde olması gereken sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyi düşük olan toplum gruplarını bu kuruluşlardan en çok uzaklaştırmış oluruz. Çünkü toplum içi sağlık kuruluşları geniş toplum grupları ile henüz dialog halinde değildir.

Bu konuda sağlık sigortası çözümü götüren emin bir yol olamaz. Büyük bir gelir kaynağı gibi görünen sigorta primleri, düşünüleni vermekten çok uzak kalacaktır. Nitekim bir kısım ülkelerde bu denenmiştir. Kaldı ki çoğu kişi prim ödemek gücünden de yoksun bulunacaktır. Sigorta sadece tedavi hizmetlerini kapsayacak, bunun da sağlık düzeyini yükseltmeye etkisi olmayacaktır.

Çözüm yolu vergiye dayanan ve millî bütçeden desteklenen bir sağlık hizmeti örgütünün yurt çapında bir an evvel yaygınlaştırılması ve sağlık

hizmetinin kişi ile kurum arasında para ile satın alınan bir pazar matahı olmaktan kurtarılmasıdır.

3— Sağlık hizmeti etkili olmalıdır.

Etkinliğin ilk koşulu yakında ve kolayca ulaşılabilir olmasıdır. Bunun için hizmet birimleri en uç topluluklara kadar uzanmalı, ancak bu üniteler gezen-seyyar değil devamlı ve yerleşik hizmet üreten kuruluşlar özelliğinde bulunmalıdır. Ayrıca görevdeki personelin hizmet öncesi ve hizmet içi eğitimle görevlerine adaptasyonları sağlanmalıdır.

4— Sağlık hizmetine toplum da katkıda bulunmalıdır.

Toplumun katkısı para ödemek şeklinde değildir. Hizmetin uygulanmasına yardımcı olmaktır. Bunun için hizmet ekibi içinde görev almaktır. Örneğin topluma yapılacak sağlık eğitime, toplum liderlerinin, köy muhtarı, öğretmen, imam ve köyün sevilen sayılan kişilerinin katkıda bulunmaları gibi. Bunun nedeni sağlık uygulamaları arasında en önemli yeri olan sağlık eğitimi daha etkili bir şekilde topluma götürmektir.

Özellikleri belirtilen sağlık hizmetinin uygulanmasında kullanılacak sistem'e gelince;

Devletin ilk önce örgütlemesi gereken sağlık kuruluşları, toplumla sağlık alanında ilk ilişkiyi kuran birinci basamak yani Temel Sağlık hizmetleri zinciridir. Çünkü sağlık hizmetlerinin tümüne yakını bu basamaktan topluma verilmektedir. (Ancak tedavi hizmetlerinin %5'i ikinci basamak veya hastahanelere kalmaktadır). Bu düzeydeki örgütlenme sistemi 224 sayılı sağlık hizmetlerinin sosyalleştirilmesi Kanunu ile şekillendirilmiştir.

Sağlık hizmetlerinin sosyalleştirilmesi sisteminde önemli iki özellik vardır.

a— Belirli bir hizmet alanı (Hizmet götürülen toplumun nüfusu bakımından) ve belirli bir hizmet ekibi...

Bu hizmet götürülen toplum; Kırsal yöredeki bir sağlık ocağı için 7500—10.000 kişi şehir toplumunda, yerleşim yerleri arasında mesafe faktörü olmadığından 15.000

20.000 kişidir. Ekip ise, 1 pratisyen hekim, 1 ziyaretçi hemşire, 1 sağlık memuru, 3—4 ebe hemşire, 1 tıbbi sekreter, şoför ve hizmetliden oluşur. Sağlık ocağının hizmet alanındaki nüfus arttıkça ocak binasındaki ekip adedi de artar.

b— Örgütlenmedeki basamaklar (Sağlık evi, sağlık ocağı, sağlık müdürlüğü) birbirine eğitim ve denetim zinciri ile bağlıdır.

2500—3000 kişilik hizmet alanı olan sağlık evi görevlisi ebe hemşire, sağlık ocağı hekimi ve ziyaretçi hemşiresi tarafından ve sağlık ocağı ekibi de sağlık müdürü çerçevesindeki tek alanlı hizmet birimlerinin halk sağlığı başkanları ve uzmanları tarafından eğitilir ve sağlık müdürü adına denetlenir. Örneğin Ana—çocuk sağlığı başkanı ocak ekibini, kendi alanındaki yeni neşriyatı da dikkate alan bir eğitim ve denetim ilişkisi kapsamına alır. Böylece en uç hizmet birimi en son neşriyatdan haberdar olur. Basamaklar arası bu eğitim ve denetim sirkülasyonu örgütün dinamizmini ve etkinliğini artırır.

Sağlık ocakları kendi bölgelerindeki toplumla ilgili tüm sağlık hizmetlerini uygularlar, yani (polivalan—çok yönlü) çalışma yaparlar. Halbuki halk sağlığı başkanlıkları (monovalan—tek yönlü) hizmet birimleridir. Sağlık ocağı ekibine destek olurlar. Sağlık ocağı hemşire ve ebeleri aynı zamanda tek yönlü hizmet birimlerinin hemşire ve ebeledir. Bu nedenle tek yönlü hizmet birimlerinde bu personel bulunmaz.

Sistemin uygulanmasındaki başarı bu iki önemli noktanın dikkate alınmasına bağlıdır.

Sağlık hizmetlerinin çağın özelliklerine göre bu örgütlenme şekli ülkeden ülkeye büyük değişikliklere uğramadan uygulanabilir. Çünkü sağlık hizmeti teknik bir hizmettir. Ülkeden ülkeye değişen o ülkelerdeki sağlık sorunlarının öncelik sırasıdır. Bir ülkede bulaşıcı hastalıklar değerinde bulaşıcı olmayan kalp, kanser gibi hastalıklar öncelik alabilir. Fakat ekip aynı ekiptir, örgüt aynı örgüttür.



## SEKİZ PROBLEM

NAZİF TEPEDELENLİOĞLU

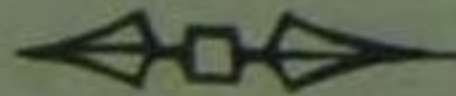
**T**EMMUZ sıcaklığında serinlemenin bir yolu da belki problem çözmektir. Aşağıda sizlere sekiz serinletici problemi çözümleriyle birlikte sunuyorum. Beğeneceğinizi umarım.

*Suyu bölmek I:* Bir testideki 8 litre su biri 5 litrelik biri de 3 litrelik iki şişe kullanılarak 4 er litrelik iki eşit bölüme nasıl ayrılabilir?

*Çözüm:* Aşağıdaki çizelge çözüm için izlenebilecek yollardan birini göstermektedir.

Her boşaltma işleminden sonra  
kaplardaki su miktarı

Kap	İlk Durum	1	2	3	4	5	6	7	8
Testi	8	5	5	2	2	7	7	4	4
5 lt. Şişe	0	0	3	3	5	0	1	1	4
3 lt. Şişe	0	3	0	3	1	1	0	3	0



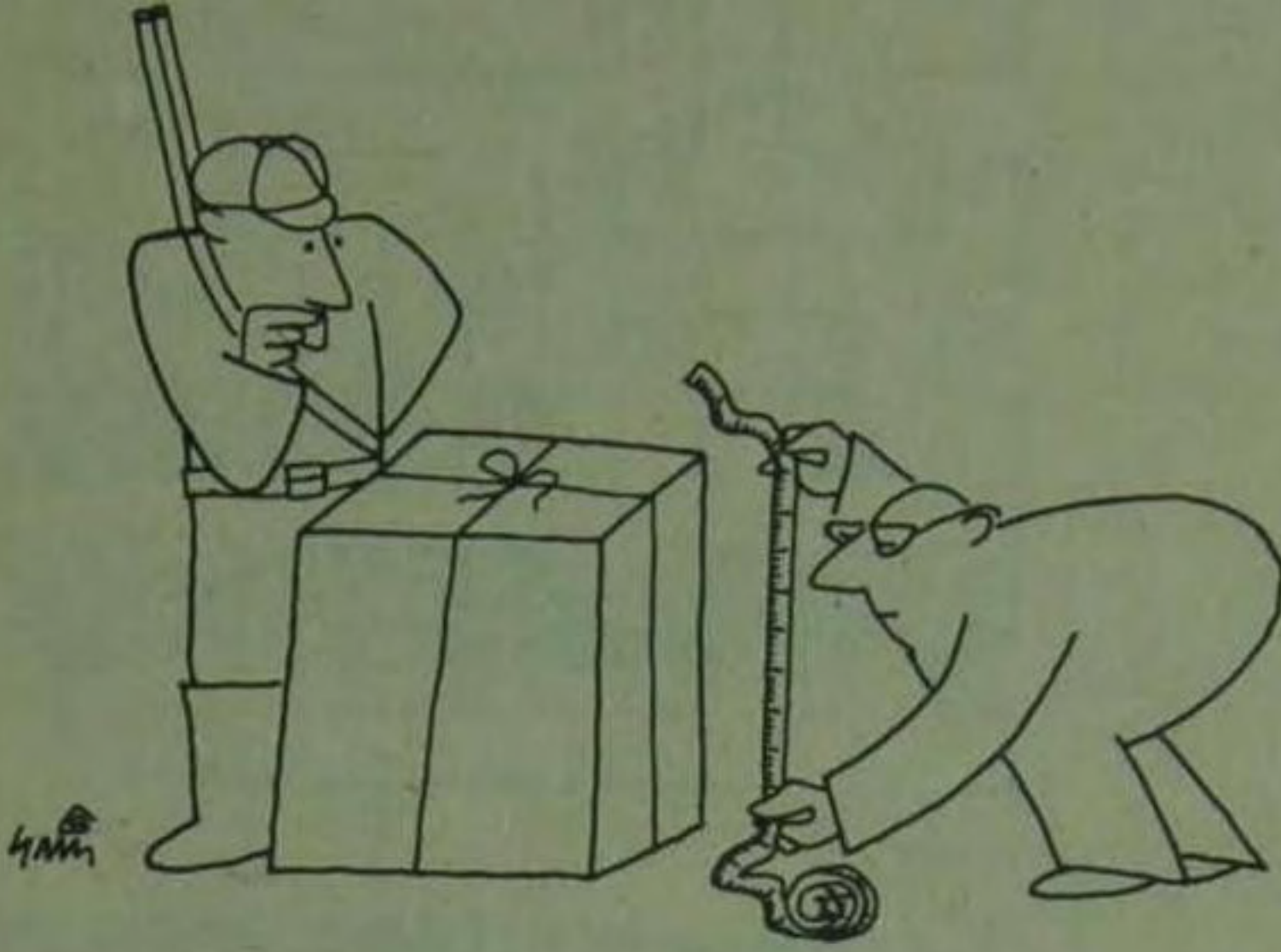
*Suyu bölmek II:* Şekilde görülen camdan yamru yumru vazonun içi su doludur. Vazonun ağzı bir kapla kapatılabilmektedir. Yalnızca işaret koymak için bir kalem kullanarak vazonun içindeki su miktarını yarıya indirebilir misiniz?



*Çözüm:* Önce vazonun yarısını göz kararı ile boşaltır, vazo içindeki su düzeyini bir işaretle belirleriz. Sonra vazonun ağzını kapatır vazoyu başaşağı getiririz. Eğer vazo gerçekten yarıya kadar suyla doluysa bu işleminden sonra işaretimiz gene su düzeyinin hizasında olacaktır. Çünkü eğer vazo yarıya kadar doluysa vazo içindeki suyla dolu hacimle boş hacim birbirine eşit olacağından işaretin altındaki hacimle üstündeki hacim aynı olacaktır. Eğer vazo içindeki su yarıdan az ise vazo baş aşağı edildiği zaman işaret su düzeyinden daha yüksekte, yarıdan çok ise daha alçakta olacaktır. Bu durumda vazoya ya su ekleyerek ya da vazodan su atarak su düzeyini değiştirir, yeni düzeyi işaretler ve yukardaki yöntemi, su düzeyi ile işaret bir hizada kalınca ya dek yineleriz.



M diyelim. M KU dan uzun, UK dan kısadır (neden?).  
Şu halde gene UK KU dan uzundur.



**Avcının derdi:** Tüfeği ile trene binmek isteyen bir avcının tüfeğini yanına almasına izin verilmeyince o da tüfeğini trenin bagaj vagonuna bırakmaya karar verir. Ancak bu kez de tüfeğin boyu bir sorun yaratır. Çünkü bagaja kabul edilecek eşyanın en büyük boyutunun en çok 1 m. olması gerekmektedir; oysa tüfeğin boyu 1,7 m. dir. Sonunda avcı bu sorunu alteder. Nasıl bir çözüm bulur avcı? (Hayır, rüşvet vermez.)

**Çözüm:** Avcı bir ayrıtı 1 m. olan bir küp yaptırır ve tüfeğini büyük köşegen boyunca küpün içine yerleştirir (Bir ayrıtı 1 m. olan küpün büyük köşegeni  $\sqrt{3} \approx 1,73$  m. dir).

**Erler:** 200 er her birinde 20 kişi olan 10 sıra halinde dizilsin; yani 10 sırası ve 20 kolu olan bir "tertip" oluştursun. Şimdi her sıranın en uzun boylu erini seçelim ve bu (uzun) 10 er arasından da en kısa boylu olanı seçelim. Bu kişiye "uzunların kısı" diyelim. Şimdi erler tertipteki yerlerine dönsün. Biz bu kez her kolun en kısa boylu erini seçelim ve bu (kısa) 20 er arasından da en uzun boylu olanı seçelim. Bu kişiye de "kısalardan uzun" diyelim. Hangisi daha uzundur? "Uzunların kısı" mı yoksa "kısalardan uzun" mu?

**Çözüm:** Eğer kısalardan uzun (KU) ile uzunların kısı (UK) aynı sırada iseler UK, KU dan daha uzundur. Çünkü UK tanım gereği o sıranın en uzunudur. Eğer KU ile UK aynı kolda iseler, gene UK KU dan daha uzundur çünkü tanım gereği KU o kolun en kısa kişisidir. Şimdi KU ile UK aynı sırada ya da aynı kolda olmasın UK ile aynı sırada ve KU ile aynı kolda olan ere

**20 Tencere:** Dış görünümleri ve büyüklükleri aynı olan 20 Tencereden bazıları alüminyumdan bazıları ise daha ağır bir metal olan duralüminyumdan yapılmıştır. Kefeli terazide en fazla 11 tartı yaparak alüminyumdan yapılmış olan tencere sayısını nasıl bulabiliriz?

**Çözüm:** 1. tartıda terazinin kefelere birer tencere konur. Bu tartımın iki sonucu olabilir:

1. Kefelerden biri ağır basar. Bu durumda tencere-lerden biri alüminyum öbürü duralüminyumdur. Şimdi bu iki tencereyi kefelere birerine koyarız. Geri kalan tencereleri de ikiye ikiye bu iki tencereyle tartarız. Her tartı sonunda bu tartılan tencerelerin kefe-leri ağır basıyorsa tencerelerin ikisi de duralüminyumdan, hafif kalıyorsa ikisi de alüminyumdan, yok eğer iki kefe dengede ise tencerelerden biri alüminyumdan diğeri duralüminyumdan yapılmıştır. Böylece 10 tartıda alüminyum tencere sayısını buluruz.

2. Kefeler dengede kalır. Bu durumda ya iki tencere de alüminyumdan ya da her ikisi de duralüminyumdan yapılmıştır. Gene bu iki tencereyi terazinin kefe-lerinden birerine koyar, geri kalan tencereleri ikiye ikiye bu iki test tenceresi ile tartmaya başlarız. Şimdi bu 9 çift tencereden ilk 'k' çiftin test tencereleri ile aynı ağırlıkta olduğunu ve k+1 inci çiftin farklı ağırlıkta olduğunu varsayalım. Hatta açıklamamızı kolaylaştırsın diye k+1'inci çiftin test çiftinden daha ağır olduğunu varsayalım. Daha hafif olma durumu da benzer şekilde ele alınabilir.

Bu durumda ilk çift ve ondan sonra gelen 'k' çift alüminyumdan yapılmıştır. Böylece k+2 tartıda k+1 çift tencerenin alüminyum olduğunu bulduk. k+3 üncü tartıda ağır gelen iki tencereden birini bir kefeye öteki- ni de öbür kefeye koyarız. Terazide dengede kalırsa iki tencere de duralüminyumdan, bir kefe ağır basarsa ağır basan kefedeki tencere duralüminyumdan, hafif kefedeki de alüminyumdan yapılmıştır. Böylece k+3 üncü tartı sonunda biri alüminyumdan öteki de duralüminyumdan yapılmış bir tencere çifti oluşturabiliriz. Bu çifti şimdi terazinin bir kefesine koyarak geriye kalan tartıl- mamış 10-(k+2) çift tencere içindeki alüminyum ten- cere sayısını da 1. bölümdeki yöntemle 10-(k+2) tar- tıda buluruz. Şu halde yapmamız gereken toplam tartı sayısı  $(k+3) + [10-(k+2)] = 11$  dir.

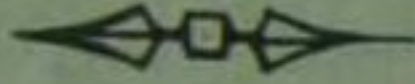
**Yoksul gezgin:** 7 halkalı altın bir zincirinden başka hiçbir varlığı olmayan bir gezgin hergün için zincirin- den bir halka ödemek koşuluyla bir hana kabul edilir. Gezgin oda ücretini günlük ödeyecek ancak borcundan



fazla zincir parçası verdiği takdirde ödemesinin "üstünü" daha önce ödediği halkalar cinsinden alabilecektir. Bu durumda gezgin zinciri en az kaç parçaya bölmek zorundadır ve her bir zincir parçasında kaç halka bırakmalıdır?

**Çözüm:** Zincir sırasıyla 1, 2 ve 4 halkası olan 3 parçaya bölünmelidir. Gezgin birinci günün ücretini tek halkayla öder. İkinci gün 2 halkalık parçayı verir, tek halkayı geri alır. Üçüncü gün tek halkayı tekrar hancıya verir. Dördüncü gün 4 halkalık parçayı verir ve 2 halkalık parçayla tek halkayı geri alır. Beşinci günün ücretini gene tek halkayla öder. Altıncı gün 2 halkalık parçayı verir tek halkayı geri alır. Sonunda yedinci günün ücretini de o tek halkayla öder.

Eğer bu parçalama işlemi zincir halkaları kesilerek yapılacaksa yalnızca 1 halkanın kesilmesiyle zincir yukardaki özelliği sağlayan üç parçaya ayrılabilir. Bu halka hangi halkadır?

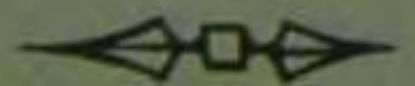


**Mektupla satranç:** Birbirinden uzakta oturan kişiler hamlelerini birbirine mektupla yollayarak satranç oynayabilirler. Bu batıda oldukça sık başvurulan bir karşılaşma şeklidir. Hatta bu şekilde satranççılar aralarında turnuva bile düzenleyebilirler. Turnuvada bir karşılaşmada rakibinizi yenerseniz 1 puan, berabere kalırsanız 1/2 puan kazanırsınız.

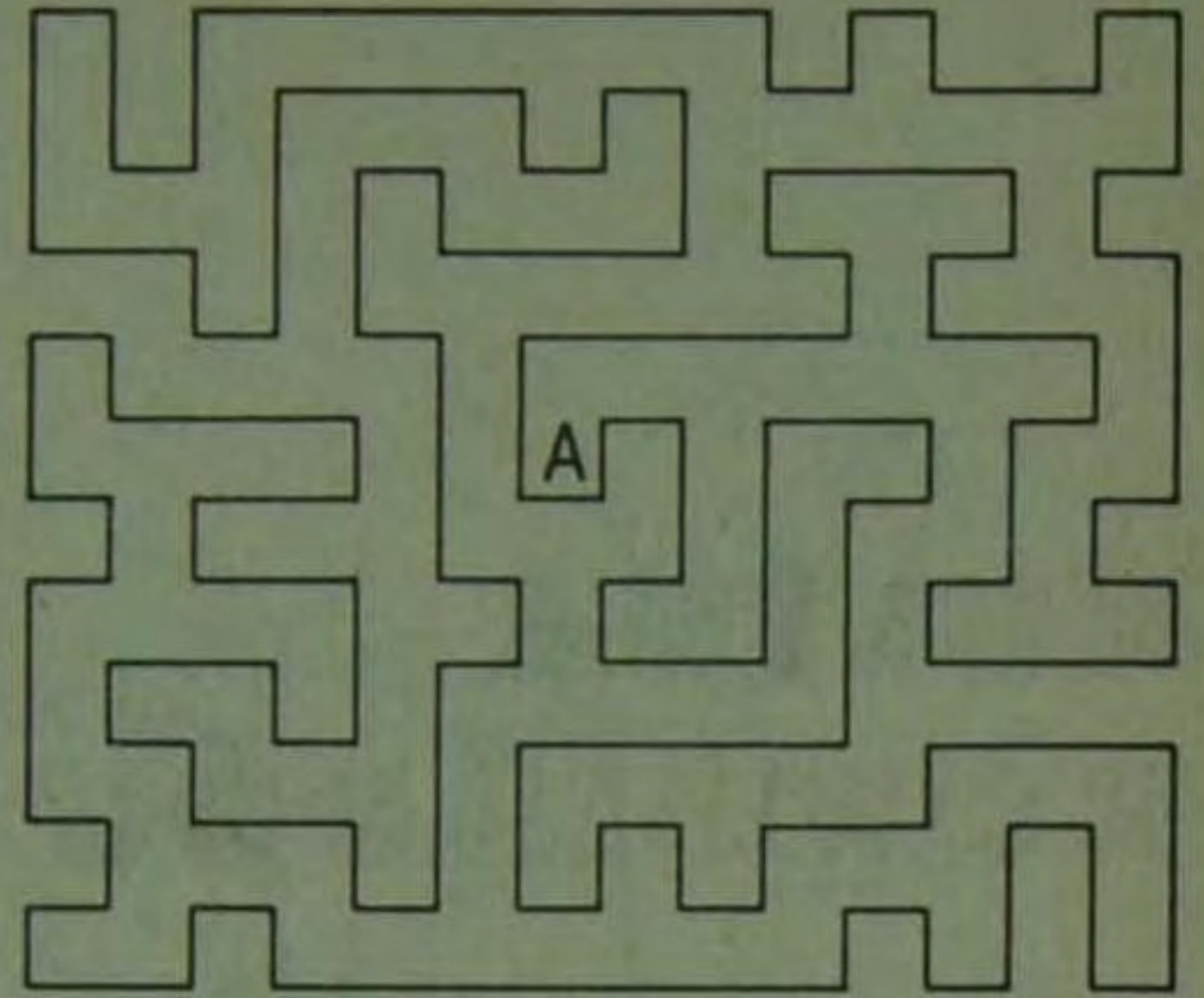
İşte böyle turnuvalardan birine katılan uluslararası usta Zeki Hin'in iki maçı daha kalmıştır. Eğer bu iki maç sonunda en az 1 puan elde ederse turnuvanın birincisi olacaktır. Ancak Zeki Hin bu son iki maçında iki büyük usta ile karşılaşmak durumundadır. Bu nedenle ihtiyacı olan bu 1 puanı elde edebilmesi oldukça zor görünmektedir.

"İsmiyle müsemma" olan ustamız karşılaşmalarından birinde beyaz diğerinde ise siyah taşlarla oynayacağını bilmektedir. Zeki Bey sonunda kendisine bu iki maçı mutlakla 1 puan kazandıracak yöntemi bulur. Zeki Hin nasıl oynar bu iki zor maçı?

**Çözüm:** Zeki Hin beyaz taşlarla oynayan rakibinin hamlelerini siyah taşlarla oynayan rakibine, bu ikincinin hamlelerini de geriye beyaz taşlarla oynayan rakibine postalar. Dolayısıyla gerçekte iki rakibinin birbiriyle karşılaşmasına aracılık eder. Sonunda rakiplerden biri ötekini yener ya da berabere kalırlar. Ancak her iki durumda da Zeki Hin komisyonculuk ücreti 1 puanı alır.



*İçerde mi dışarda mı? Aşağıdaki labirent tek bir kapalı çizgiden oluşmaktadır.*

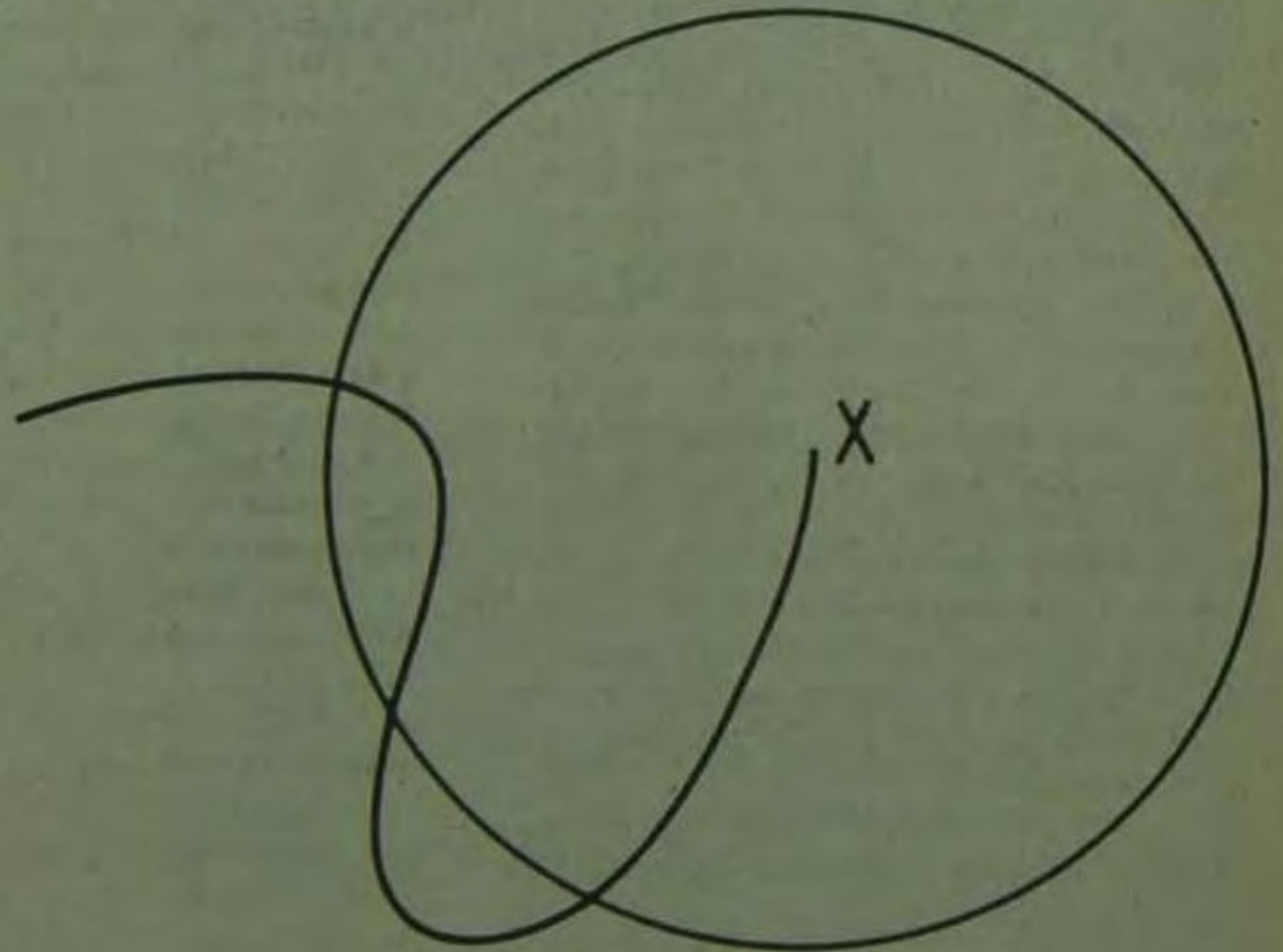


1. A noktasına hiçbir çizginin üstünden geçmeden dışardan ulaşılabilir mi?

2. Lâbirentin sol ve sağ yanları 2 şer cm. eninde birer kağıt şeritle kapatılsa, lâbirent içinde herhangi bir noktaya hiçbir çizginin üstünden geçmeden dışardan ulaşıp ulaşılamayacağı sorusu yanıtlanabilir mi?

**Çözüm:** 1. Evet. Sağ taraftaki açıklıktan girilerek A noktasına kolayca ulaşılabilir.

2. Evet. Çünkü tek bir kapalı çizgiden oluşan herhangi bir şekil topolojik bakımdan bir daireyle (ya da bir kareyle, bir elipsle) aynıdır. Soruyu yanıtlamak için verilen noktaya dışardan çizilecek herhangi bir çizginin labirenti oluşturan çizgiyi tek sayıda mı yoksa çift sayıda mı kestiğine bakılır. Sayı tekse dışardan o noktaya lâbirenti kesmeden ulaşamaz. Sayı çiftse ulaşılabilir.



#### Kaynaklar

D.O. Shklsky, N.N. Chentzov, İ.M. Yaglom, "The USSR Olympiad Problem Book" Freeman and Company 1962.  
M. Kraitchik, "Mathematical Recreations" Dover 1958.  
L.H. Longley-Cook, "New Math Puzzle Book" Van Nostrand Reinhold Company 1970.



## KÜLTÜR KOMŞULUĞU

### NERİMAN HİKMET

*Neriman HİKMET Bulgaristan gezisi sırasında Bulgar Oyun Yazarları Sorumlu Direktörü ve Yazarlar Birliği Sekreteri DRAGOMİR ASEMOV'la 1980 Ocak ayı içinde yapmış olduğu söyleşiyi bize göndermek inceliğinde bulundu. Okuyucularımıza sunmaktan kıvnac duyuyoruz.*

B.S.

**B**ULGARİSTAN Yazarlar Birliği 2. Başkanı ve tiyatro oyun yazarı sayın Dragomir Asemov'u, Birlik'teki odasında ziyaret ettim. Kendisi rahatsız bulunduğu halde, dinlenmekte olduğu sayfiye evinden gelmişti.

Ben, kendilerinden, Bulgar Tiyatrosu'nun nasıl doğduğunu ve tarihsel gelişmesinden bu güne kadar olan durumu etrafında bilgi istemiştim. Türkolog dostum Dr. İbrahim Tatarlı konuşmamızı çeviriyor, Sofya Press Ajansı temsilcisi meslektaşımız İsmail Canbazov ve sayın Spasov da aramızda bulunuyorlardı.

Söze klasik ilk soruyla başladım.

■ Bulgar Tiyatrosu'nun kökeni ve bugünkü sanatınız etrafında bilgi rica ediyorum sizden...

Sayın Asemov'un olgun yaşı içinde alçak gönüllü bir kişiliği vardı. Nezaketle gülümseyerek sözü aldı:

□ Öncelikle şunu belirtmek isterim. Bulgar Tiyatrosu'nda eski Türklerden kaynaklar vardır. Lom ve Şumen şehirlerinde, 150 yıldan bu yana sahne sanatı, tiyatro grupları bulunmaktadır. Bu devrede de halkın yaşayışını yansıtan yerli oyunlar yaratılıyordu. İkinci olarak da Avrupa'nın, Batı'nın klasik eserleri çevriliyor, adapte ediliyordu. Bulgar seyircisi bu oyunları benimsemişti.

■ Sanatçılar tiyatrolarda tek grup halinde mi çalışıyorlardı?

□ Evet, fakat kurtuluştan sonra, 7-8 grup oluşturulmuştur. Sade Sofya'da değil, başka şehirlerde de gruplar kurulmuştur: Varna, Ruse, Plovdiv'de devamlı çalışan büyük gruplar meydana geldi. Bir bölümü de yarı devlet gruplarıydı. Bu gruplar meslek bakımından özel tiyatro sayılır. Bunlar öğrenim ve reji çalışmaları içindeydiler. Çeşitli tiyatro akımlarını oluşturdular. Araştırmacı nitelikte topluluklardı bunlar. Bu dönemde, Rus tiyatro ekolü, Avusturya ve Almanya ekolleri ile karşılaşılıyordu.

■ Bu dönemde oynanan eserlerden bazılarını sıralar mısınız?

□ İpsen, Hauptman, Oskar Wilde, Bernard Shaw, özellikle Ostrovski, Dostoyevski, Çehov, Gorki gibi klasikler yer almıştır. Asıl bu dönemde Bulgar Tiyatro Edebiyatı çok kazançlı olmuştur. Yerli Bulgar dramaturjisi bu dönemde doğdu. İvan Vazov'un yetenekli eserleri ortaya çıktı. Petko Todorev, Juvanov, Stojan Kostov ile diğerlerinin eserleri Bulgar Tiyatrosunun malı sayılabilir. Bunlar bugün de oynanmaktadır. Yabancı ülkelerde de sahneye konuluyor...

Ara sıra dinlenerek konuşuyorduk. Kahvemizi yudumlarken konuşmamıza devam ettik.

■ Bu oluşmadan sonraki tiyatro nasıl bir aşama yaptı?

□ Büyük dönüşüm, sosyalist devrimden sonra oldu. 34 tiyatro var. Bunlar sürekli, yıl boyunca oynarlar. Profesyonel sanatçılarımız Moskova, Sofya, Prag gibi şehirlerde tiyatro sanat okullarını bitirmişlerdir. Bazıları Dramyazarları grubunu teşkil ettiler. 9 Eylül'den sonra Büyük Dram Yazarları Grubuna katıldılar.

■ Büyük Dram Yazarları Grubu'ndan, ünlü sanatçı isimlerini verir misiniz?

□ Elbette. İlk Dramyazarları dalgasında Kamenzi Darov, Oslin Vasiliev, Lozan Stravrov var. 10 yıl kadar sonra orta

kuşak dramyazarları dalgası geldi. Dramogir Asemov, Georg Cagarov, Kolu Gorkiev, İvan Payçev. Son 5-6 yıl içindeki dalga ile genç ovun yazarları belirdiler. Aralarında ünlü yazarlardan bir kaç isim verebilirim. Bunların piyesleri yabancı ülkelerin sahnelerinde de oynanmakta. Stanislav Stazefiev, Stanislav Neolalko, Navailov, Fordan Aradislov... Bu yazarlarımızın eserleri Silistre ve bütün Bulgaristan sahnelerinde oynandı. Racip Sadikov dostumuz Yüksek Tiyatro Okulu'nu bitirdi. Yıllardan beridir rejisörlük yapmakta. Benim de bütün eserlerimi sahneye koyup oynadı.

Bulgar oyun ve tiyatroları hakkındaki açıklamalara ek olarak, opera ve operetler etrafında da bilgi rica ettim. Sayın yazar devamla ilave etti:

□ Sofya, Ruse, Starzagara, Varna Devlet Operaları klasik dünya eserlerini oynamaktadırlar. Operet tiyatroları 6-7 şehirde bulunuyor: Sofya, Tırnova, Kırallı, Bulgargrad'da... Bununla birlikte Bulgar Tiyatrolarında, Bulgar sahne eserleriyle, yabancı dünya sahne eserleri yan yana oynanıyor. Sovyet, Amerikan, İngiliz, Alman klasik ve çağdaş eserleri devamlı olarak sahnelerde yaşatılmaktalar. Türk yazarlarından Nazım Hikmet'in tüm eserleri, Aziz Nesin'in, Sabahattin Ali'nin, Yaşar Kemal'in oyunları halkımız tarafından seyredilmişlerdir.

■ Bulgar Tiyatrosu'nun ülküsü nedir?

□ Sanat...

Halk için sanatı yüceltmek ne güzel şey... Sayın yazarın da Bulgar sahnelerine kazandırdığı 9 tiyatro eseri var. "Altın Gibi" oyunu, Bulgaristan'ın en büyük şeref armağanı olan "Dimitrov madalyası"nı almıştır. Sanat olayını yaratmıştır. Oyunları, sınırları aşarak, bütün dünya sahnelerinde oynanmakta. Bugün Yazarlar Birliği sekreteri olmakla birlikte, Bulgaristan Oyun Yazarları Sorumlu Direktörüdür. Kendisine sordum:

■ En çok hangi eserinizi sever, beğenirsiniz?

□ "Dr. Şomov ve Güller", "İmtihannar", "Melaike Sanatı"... "Altın Gibi" oyunum TV'a alındı. Bunu da halk çok seviyor.

■ Değer verdiğiniz bir anınızı anlatır mısınız?

□ 1950'lerde, genç bir gazeteciydim. Nazım Hikmet'le tanıştım, onunla birlikte bütün Bulgaristan'ı, köy köy, şehir şehir gezdim. Onun sayesinde yurdumu karış karış tanımış oldum. Gitmediğimiz yer kalmadı. Her geçtiğimiz yerde ahalî, kilometrelerce dizilmiş, insan seli halini almıştı. Ellerindeki bayraklarla, heyecan ve sevgi ile karşıyorlardı Nazım'ı. Deli Orman'da, Rodoplar'da halk coşkunca bir sevgide birleşmişlerdi. Nazım Hikmet bana bir küçük kardeşi gibi davranmıştı. Yazdığım, "Nazım Hikmet'in Gözyaşları" adlı hikâyeye hâlâ sevilerek okunuyor. Günümüz Türk yazarlarından Aziz Nesin'le ilişkim oldu. Yaşar Kemal'i tanıdım. Bulgarca'ya çevrilen eserlerini okudum. Kanımca Bulgar Yazarlarının bir borcu var: Türk yazarlarını tanımak. Şüphesiz Türk Yazarlarının da aynı borcu bulunuyor: Bulgar yazarlarını tanımak.



## Şiirsel 'ben' ve şiirin kullanım değeri

HASAN HÜSEYİN

**B**EN... Ben... Ben...  
Okuyun şiir kitaplarını, okuyun dergilerdeki şiirleri: hemen hepsinin 'Ben' çevresinde döndüğünü göreceksiniz. Ne var ki, 'Ben' çevresinde dönen bu şiirlerin pek azı 'Şiirsel Ben' kıvamına ulaşmış, gerisi 'Kişisel-Öznel Ben' düzeyinde kalmıştır. Onun içindir ki, şiirden beklenen, birtürlü gerçekleşmez.

Nedir, şiirden beklenen?

Şiirden beklenen, elbette ki, 'şiirsel etki'dir, yani 'estetik etki.' Estetik etki gücünden yoksun bir söze şiir demek olanaksızdır. Çünkü, estetik etki, şiir sanatının işlevini çıkarır ortaya. Bu demektir ki, işlevsiz söz, estetik etki gücünden yoksun sözdür. Şiir, bunun tersidir.

Bilim ve Sanatın Şubat sayısındaki yazımda, C.Caudwell'in şu sözlerinin altını özenle çizmiştim: "Şiir, tek insanın değil, tüm bir ortak coşku dünyasını başkaları ile paylaşan insanın gelişme halindeki öz-bilincidir", "Estetik olmayan etkiler bireyseldir, ortak değil; ve toplumsal ya-

şantılara değil, özel yaşantılara bağlıdır".

Şiir adı altında yazılıp yayımlanan sözlerin neden şiir olmadığını, Caudwell'in bu açıklamasından, çok iyi anlıyoruz.

Konuyu saptırmamağa çalışarak, şiirin ne olduğu konusunda birkaç söz etmek isterim: Şiirin tanımı yok, tanımları var. Hava-Yel ilişkisi neyse, Dil-Şiir ilişkisi de odur. Öbür söz sanatlarına yük, dışarıdan vurulur; oysa Şiir, yükünü kendisi yaratır. Bir görüş, bir düşün, bir anlam, öbür söz sanatlarının dışında da vardır; ama, şiir yoksa ortada, bir görüş, bir düşün, bir anlam da yoktur. Der ki Nurullah Ataç: "Şiiri, herhangi bir sanat yapısını belki anlamı için seviyoruz; belki bizim biçim dediğimiz, anlamdan başka bir şey değildir; ama o anlam, sanat yapısının sanat anlamı, bizim hergün kullandığımız anlam sözünden büsbütün başkadır".

Ataç'ın bu görüşüne katılıyorum. Gelelim şimdi, 'Şiirsel Ben'e... Konuyu örneklerle somutlaştırmaya

çalışmadan önce, Ernst Fischer'den bir alıntı yapmak istiyorum: "Baudelaire'in şiirinde modern şehirlerdeki yalnızlığın açığa çıkması 'dünyaya yeni bir ürperti' getirmekle kalmamış, milyonlarca insanın bilincaltında yatmakta olan uyumlu bir titreşimi de başlatmıştır. Şair bu titreşimi sağlamak için dilin olanaklarından yararlanır, ama bunu öyle bir biçimde yapar ki, her sözcük yeni bir anlam kazanır. Burada yenilik, sözcükler arasındaki diyalektikte, sözcüklerin şiirin içinde birbirleriyle kurdukları ilişkilerde ve her sözcüğün yalnızca bir özü açıklamayıp kendi başına bir öz, bağımsız bir gerçeklik olmasındadır. Bir şiirde her sözcüğün, kristalin içindeki her atomun olduğu gibi, belli bir yeri vardır: şiirin biçimini ve yapısını meydana getiren özellik budur. Birtakım sözcüklerin yerini belirsiz, önemsiz bir biçimde değiştirmekle, bir şiirin etkisi, yapısı ve biçimi bozulabilir, billurlaşmış-bütün, biçimsiz bir söz yığına döner".

'Ben' çevresinde dönen her sözün neden şiir olmadığını; bu sözlerin, o sözleri edenleri neden 'Ozan' saydırmadığını Fischer'in açıklamasından anlayabiliyoruz.

Yunus Emre, hemen bütün şiirlerinde 'Ben'e ağırlık verir. Bakalım şöyle bir:

Ey yârenler, ey kardeşler  
korkarım ben ölem deyi,  
Öldüğüme kayırmam ben,  
ettiğimi bulam deyi.

Ey yârenler, ey kardeşler,  
ecel ere ölem birgün,  
İşlerime pişman olup  
kend'özümüne gelen birgün.  
Yanlarına kona elim,  
söz söylemez ola dilim,  
Karşıma gele amelim,  
n'ettim ise bulam birgün.

Geldi geçti ömrüm benim,  
şol yel esip geçmiş gibi,  
Hele bana öyle geldi,  
bir göz açıp etmiş gibi.

Gider idim ben yol sıra,  
yavlak uzamış bir ağaç,  
Böyle lâtif, böyle şirin,  
gönlüm der ki birkaç sır aç.

Ben bir acep ile geldim,  
kimse halim bilmez benim,  
Ben söylerim ben dinlerim,  
kimse dilim bilmez benim.



\*  
Ben yürürüm yana yana,  
aşk boyadı beni kana  
Ne âkilim ne divâne,  
gel gör beni aşk n'eyledi.

Örnekleri çoğaltmanın anlamı yok. Fuzulî'de de böyle bu, Şeyh Galip'de de, Nâzım Hikmet'de de, "Bir fakir Orhan Veli'yim" diyen Orhan Veli'de de, Cahit Sıtkı Tarancı'da da... 'Ben' diye başlamayan ve kendi halini, durumunu dile getirmeyen saz ozanı yok gibidir. Peki, nasıl oluyor da, durmadan 'Ben' diyen bu kişiler ozan, söyleyip yazdıkları şiir oluyor?

Yanıtını yine Yunus Emre veriyor bu sorunun:

Senin ben demekliğin mânada  
usul değil,  
Bir pakı kullarına şaşı bakmak  
yol değil.  
Sen sana yarar isen, bu sözü  
duyar isen  
Nereye bakar isen sakın deme  
ol değil.  
Yetmişiki milletin hem mâşuku  
oldurur,  
Aşıkı mâşukundan ayrılmaklık  
yol değil.

Mistik (mystique, tasavvufî) özünden başka, katılmayacağımız bir yan var mı bu dizelerde? Hakkımız yok ama, bir an için boşaltalım mistik özünden bu dizeleri ve çağdaş dünyagörüşü açısından bakalım bu dizelerin anlatmak istediğine: ne görürüz?

Evet; Yunus Emre hep 'Ben' diyor ama, ondaki bu 'Ben', kişisel-öznel 'Ben' midir, yoksa kamusal 'Ben' mi?

İşte, Yunus Emre'yi kitlelerin malı haline getiren, kamusallaştıran güç, onun, 'Ben'de 'Biz'i duyumsatma, algılatma, yaşatma gücüdür. Hiçkimse kalkıp da, Yunus Emre'yi, "Yahu, sen amma da benbencisin, hep kendinden sözediyorsun!" diye suçlamamıştır, suçlayamıyor. Neden? Çünkü Yunus Emre, parçada bütünü algılayacak, yaşatacak sanaçı gücüne sahip. "Şiirin 'Ben'i, birarada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarında ortak bir 'Ben'dir" diyor C. Caudwell. Yunus Emre'nin 'Ben'i, işte bu "ortak Ben"'dir. Yunus Emre, bir bütünün parçası olduğunun bilincindedir; ettiği sözün estetik düzeydeki etkisi ile, onu kamunun sevgilisi haline getirmiştir. Bu noktada, E.

Fischer'in yukarıda andığım görüşlerinin bir kez daha okunmasında yarar var. Yüzeysel bir bakışla, şiir tekniğinden yararlanarak birtakım sözler eden herkesi ozan saymak kolaydır, ama, ozan sayılmak, ozan olmağa yetmiyor!.. Ozan, milyonlarca insanın bilincaltındaki titreşimleri uyumlu titreşim haline getirebilen, "Ben" de "Bizi" verebilen kimsedir.

Konunun sınırlarını geniş tuttum. Böyle bir konuyu kısacık bir yazının sınırları içinde anlatabilmek gerçekten güç. Ama yine, birşeyler söyleyebildiğim kanısındayım.

### ŞİİRİN KULLANMA DEĞERİ

Gelelim şimdi de, "Şiirin Kullanım Değeri" konusuna: Diyor ki C. Caudwell: "Şiir, üretici ve değişkendir. Bir çağın şiiri öteki çağın isteklerini karşılamaz; her yeni kuşak (eski şiirin değerini bilmekle birlikte) kendi sorunlarını, kendi emellerini daha kendine özgü ve daha özel olarak dile getiren şiirler ister".

Katılmak olanaksız bu görüşe. Yunus Emre, Fuzulî, Bâkî, Şeyh Galip, Nedim, Nefî, Nâbî, Nailî-i Kadim, Neşâtî, Tefîk Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim.... elbette ki büyük ustalardır, şiir sanatına emek vermiş ustalar. Ama, günümüzde "kullanım değeri" kalmamıştır bu ustaların söylediklerinin, yazdıklarının. Tıpkı, Mimar Sinan'ın gözkamaştırıcı yapıtları gibi, Avrupa'nın görkemli katedralleri, kiliseleri gibi... Eski Yunan'ın mermer basamaklı tiyatroları, Mısır'ın ehram (piramit)'leri gibi... Tarihsel bir sanat yapıtı olmaktan başka neye yarar o piramitler, o katedraller, o kiliseler, o camiler, o sarnıçlar, o tiyatrolar? Günümüzde ne gibi bir 'kullanım değeri' var bu yapıtların? Bize bugün 'komik' gelen o "Mehter" müziği ve yürüyüşü, vaktiyle, yeri-göğü sallamıştı. Biz, bugün, Selimiye Camii, Süleymaniye Camii karşısında "hayranlık" içinde dikilip duruyoruz, fakat, bu yapıtları, bu sanat yapıtlarını nerede, nasıl, ne için kullanacağımızı düşünebilir muyuz? Hayır! Çünkü bu yapıtlar, yaratıldıkları günün gereksinimlerini karşılamış ve işlevlerini yerine getirip, Sanat Tarihi Müzesi'ne kaldırılmışlardır. Övünürüz onlarla, kıvanırız, fakat kullanamayız onları, günlük yaşamımıza sokamayız. İstesek de yapamayız bunu; çünkü, köprülerin altından sular geçmiştir.

Evet, *Dıvan şiirimiz*, 'kullanım değeri'ni yitirmiş bir şiirdir. Homeros öyle değil mi? Vergilius öyle değil mi? Biz, bunları, Tarih bilincimiz düzeyinde sever, sayar, savunuruz. Ama, *Halk şiirimiz* için böyle düşünmüyoruz; çünkü Halk şiirimiz, müziğe binerek, konuşulmakta olan dilin de yardımıyla, 'kullanım değeri'ni sürdürmektedir. Sesi güzel olanlarımız, Karacaoğlan'dan, Kazak Abdal'dan, Emrah'tan, Kerem'den, Dadaloğlu'dan, Dertli'den, ne bileyim, daha birçok saz ozanından türküler söyleyebilirler bugün. Seve seve dinleriz bunları. Demek ki, 'kullanım değerleri' var bu şiirlerin. Hele de 'halkçılık' akımından sonra daha bir artmış bulunuyor değerleri bu ozanlarımızın. (Pır Sultan'ı saymağı unuttum, özür dilerim. İzmir'den Kars'a, Pır Sultan'dan bir şiiri türküler olarak okuyamıyacak kimse var mıdır acaba!)

Hem, "ozan, günün tanığıdır" diyeceğiz, hem de, günün ilgi görmemiş, kamusallaşmamış, kitlelere ulaşmamış bir kişiyi, bir yapıtı, "bugün değeri anlaşılmadı ama, ileride mutlaka anlaşılabilecektir" diyerek onurlandırmaya çalışacağız! Böyle şey olmaz!.. Ozan, gerçekten günün tanığı ise, gününde mutlaka anlaşılmıştır, anlaşılır, anlaşılacaktır. Çeşitli nedenlerle 'gözlerden uzak kalma'lar, günün kötü koşulları içinde yitkilere karışmalar, dolayısıyla yıllar, yüzyıllar sonra ortaya çıkmalar, bu bilimsel gerçeği değiştirmez.

Yâni, şunu demek istiyorum: Kullanım değeri olan bir yapıt, gününde tepki görür kitleden. *Einstein*'in görüşleri, gününde anlaşılmadı mı, karşılık görmedi mi? Elbette ki gördü ama bu, sanat alanındaki yaygınlık ölçüsünde olamazdı kuşkusuz.

Ben... Ben... Ben... Ama, hangi ben?

"Güçlü bir ozandı ama, değeri anlaşılmadı..."

Yok öyle şey!

Der ki Emrah:

Tutam yâr elinden tutam  
Çıkam dağlara dağlara  
Olam bir yâreli bülbül  
İnem bağlara bağlara

Ve der ki Karacaoğlan:

Çığır Karacaoğlan çığır  
Taş düştüğü yerde ağır  
Yiğit sevdiğinden soğur  
Sarılmayı sarılmayı



## MÜZİKTE TEMEL YAKLAŞIM YANLIŞLIĞI

AZER YARAN

**S**ANAT, halkaları birbirine bağlı kesintisiz bir devinimdir. Anlatım araç ve yöntemlerindeki yenilenmelere, toplumsal değişmelere göre sanatçıyla yaratısını götürdüğü kitleler arasında geçici kopukluklar doğabilir. Ama kültür politikasının sağlıklı yönlendiği ortamda, sanat, gelişmesinin her aşamasında izleyiciyle belli sürede bağ kurar.

Türkiye'de genel olarak bir kültür boşluğu ve müzik alanı özelinde beliren aykırı olgular sorunu tartış-

şıl geliyor. Yaşamı bir boz-yap oyuncağına çevrilen ülkemizde, kültür alanındaki boşluğun sarsıntıları müziğimizdeki yansımalarıyla daha göze çarpan sonuçlar doğurdu. Çünkü müzik, ilerlemesini sürdürebilmek için, örneğin, kendi okulunu daha kolay kurabilen edebiyatın olanaklarına sahip değildir. Müzik sanatı (ve bir ölçüde resim) ulusal, geleneksel köklerine ve yaşanan döneme ayaklarını basarak çağdaş, ileri yaratılar için bir kuruma, dolayısıyla desteğe gereksinim duyar.

Bizde, müzik tarihinin milattan önceye, Asya'daki Türk devletlerine değin götürüldüğü oluyor. Ancak, Selçuklular döneminden bazı bestecilere ve bunların korunduğuna ilişkin bilgiler var. Osmanlı dönemindeki gelişimin vardığı aşama, büyük bir bileşim olan divan müziğidir. Bu, saray çevresinde ve belli bir zümre içinde süren, kendi geleneği çizgisinde beste ve seslendirme yönünden oldukça gelişkin, zengin bir müziktir.

Halk müziğimiz halkın duygu,



düşünce, acı ve sevinciyle, tüm sorunlarıyla yaşamının içinden fıskıran, Anadolu gibi çeşitli ve renkli yerel ezgiler getiriyor. Toplum tarihinin geçirdiği dönemler zincirinde toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ortamlarda halkın ortaklaşa yarattığı müziktir.

Geleneksel müziğimizin bu iki türünün yanı sıra Türkiye'de çoksesli müzik için ilk çabaların üzerinden birbuçuk yüzyılı aşkın süre geçti. Geçen yüzyılın ilk çeyreğinden sonra İstanbul saray çevrelerinde Giuseppe Donizetti (Paşa)nın çalışmalarıyla İtalyan müziği için ortam hazırlanmıştı. Aynı yüzyılın ortalarında artık, çeşitli batılı kumpanyalar Beyoğlu'nda opera ve orkestra çalışmaları yürütmektedir. İlk batılılaşma eylemleriyle birlikte mehter takımı yerine kurulan (1826) boru takımı ve bando başlangıç sayılıyor. Daha sonra yaylı çalgılar eklenerek orkestra işlevi görebilecek duruma getirilen topluluğun adı "Muzika-yı Hümayun". Tüm bu işlerin gerçekleştirilmesinde gözetilen ölçü Batının beğenisini kazanmaktır.

Yüzyılımızın başlarında sarayın bir senfoni orkestrası, bandosu ve saz heyeti bulunmaktadır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte bu topluluk Ankara'ya taşınarak, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Müzikası'nın kadrolarını oluşturur. Cumhuriyetten önce müzik kuruluşlarına kadro yetiştiren okullar kapatıldığı için, batılılaşma sevdası yeni kuruluşlarda kadro sürekliliğini sağlayamamaktadır. İşte, 1924 yılında şimdiki adı Ankara Devlet Konservatuarı olan Muziki Muallim Mektebi'nin örgütlenişinde benimsenen yol, ulusal müziğimizi kıyıma uğratan kör batılılaşma mantığının somutlanmasıdır. Bu örgütlenmenin belirleyici özelliği, ulusal ve çağdaş müziğin yaratılması için hiçbir düşünce üretilmeksizin, çağdaşlaşmak-batılılaşmaktır, çağdaş müzik de Batı müziğidir anlayışıyla, Cumhuriyetin müzik kurumlarından divan ve halk müziklerinin dışlanmasıdır. Ve bu tutum öyle aşırılaştı ki, radyolarda sözkonusu türlerin yasaklanmasına değin ulaştı.

Divan müziği, izlediği gelişme çizgisi üzerinde en yetkin örneklerini o döneme değin vermişti. Sonraki yıllardan mgünümüze, "alaturka" ve

"Batı" şeklinde yaratılan yapay ve saçma karşıtlık bu müzik türünü eritti. Bir yandan "Batılı" kurumlaşma tarafından dışlanırken sözümona divan müziğini sürdürenler de kendi alanlarının incelenip araştırılmasını, öğretilerek çağdaş olanaklarla bu geleneğin yenileştirilip görkemlileştirilmesini savunacakları yerde, kendi kabuklarında her türlü yeniliğe karşı durdular. Bu sürecin, o geleneği hep bir öncekinden daha kötü besteler vererek getirdiği yer, bugün radyo-televizyonda dinlediğimiz düzeysiz, kof örnekler ve gazino sahnelerindeki baybayan, bayanbay şarkıcıların dumanlı sesinde edindiği simgedir.

Türkiye'de halk müziğinin sağlıklı bir derleme çalışmasıyla arşivlenememiş olması bir yana, daha çok bireysel çabalarla toparlanan türküler de radyolarda acıklı bir yazgıyla karşılaştı. Usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, müzik eğitimi görmemiş, nota bakımından abecesiz kadrolar elindeki halk müziği, aslını koruma savıyla çağdaş seslendirmenin her türlü olanağına karşı durularak kendi kabuğunda tekdüze bir kalitesizliğe hapsedildi. Oysa durum başkadır. Bilindiği gibi halk türkülerini yerel sanatçılarca tek başına çalınıp söylenir. Radyolarda kurulan "Yurttan Sesler" koroları hangi mantığın buluşuyorsa, bu topluluklarda kırk sesin ve yirmi bağlamanın aynı ezgiyi söyleyip çalması türkülerini özgün seslendiriliştikten de uzaklaştırmaktadır. Tes ses ve tek sazın ince yorum olanakları toplu seslendirmede (üstelik, seslendirenlerin eğitimsiz oldukları gözönüne alınırsa) büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır.

Görünümü bütünlemek için çağdaşlık, çokseslilik savındaki çevrelerin işlevine bakalım.

Türkiye'de geleneksel müziğin olanaklarını dışlayan batılılaşmacı kurumlardan çıkan besteci ve seslendirmeciler, bireysel çaba ve devlet desteğiyle özel yeteneklerini geliştirenleri ayırırsak, kadro alarak Batıda yapılanın solgun kopyalarını gerçekleştirmeye çalışmaktan öteye gide-mediler. İlk kuşaktan birkaç önemli ad ve daha sonraları bireysel çabalarıyla ulusal çağdaş müziğe çıkış yolu arayan bazı örnekler dışında ulusallık ve çağdaşlık adına yapılanlar halk türkülerinin kötü armonize-

sinden başka birşey değildir. Geleneksel çalgıların, şarkı ve türkü motiflerinin köşesine bile uğrayamadığı eğitim kurumlarından çıkan müzik kadrolarının üretiminde, ulusal, çağdaş ve evrenselin kesişmesini bulmak, doğaldır ki, olanaksızdır ya da olağanüstü bir rastlantıya bağlıdır.

Divan müziği ve halk müziği alanlarında yapılabilecek araştırmalar çağdaş müziğimizi kendi kökleri üzerinde yükseltir, halkımızın dünyasının derinliğini ve zenginliğini çağın müzik olanaklarıyla günışığına çıkarıp dalandırır, insanımızın çağdaş iç dünyasına görkem katardı. Toplumumuzun müzik zevk ve beğenisinin çağdaşlaşması, sahibi olduğumuz geleneksel müziklerin getirilmesi, söndürülmesiyle değil, bunların çağdaş kurumlarda serpilip gelişmesi, boyvermesiyle olanaklıydı.

Sonuç olarak divan ve halk müzikleri hem özgün biçimlerinden, hem de çağdaş olmaktan uzak, çağdaşlık savında olan çokseslilik ise geleneklerden, köklerden kopuktur. Türkiye'de, anlayanlar için pek can sıkıcı olan yozlaşma dikeninin işte böyle bir boş alanda şımardığını ve şımartıldığını görmek için müzik adamı olmaya hiç gerek yoktur.

Bizim gibi yirminci yüzyılın başlangıcında hızlı ve geniş çaplı dönüşümlere uğramış bir toplumda ulusal çağdaş müziğin yükselmesi ulusal çağdaş kurumlarda cesur, yoğun bir çalışmayla parlayabilirdi. Son besteleme teknikleri ve ulusal köklere sıkı sıkıya bağlılığın harmanında yapılacak inceleme araştırma ve yaratma çalışmalarında doğacak bileşim, müziğimizin parlak bugünü-nü ve parlak geleceğini sağlayabilirdi.

Böyle bir ulusal bileşimin henüz gerçekleşemediği toplumumuzda, bu eşi görülmemiş acayıplığın bağrında doğan yozlaşma üzerine aydınlar arasında tartışmalar sürüp gidiyor. Türlü sanat ve bilim dallarından aydınlar Türkiye'de müzik sorununu ele alırken konunun kendi alanlarıyla ilgili bazı nedenlerine ilişkin doğrular dile getirmektedirler. Ancak, soruna bir de yukarıda özetlemeye çalıştığımız açılardan bakılması bu konu üzerinde düşüncelerin oluşması ve toparlanmasında önemli yarar sağlayacaktır.



## Halikarnas Balıkçısı'nda Bodrum/Bodrum'da Halikarnas Balıkçısı

TUNÇ TAYANÇ

**Y**OLCULAR: 'Neredeyse Bodrum görünecek!' dediler. Yüreğim çarpıyor. Kaç aydır buraya gelmeye uğraşıyordum yahu!... Tepedeki bir dönemeci dönünce, 'şırrak' - 'guurr' diye Arşipel'in koyu çividişi ölçülmez açıklıklara kadar yayılıverdi. Hani büyük camilerde ya da kiliselerde bir din adamı, birşey söyler de, cemaat o sözü tekrarlar. Tekrarlanan söz en yakınımızdaki binlerce dudaktan, binlerce insan ötelere kadar dalga dalga sıcak bir uğultu halinde enginler. Böyle bir güüür. r'lerde secdeye varılışlarla olur. Yalnız burada üstümüzü kapayan bir kubbe değil, bir derinlik vardı

sonsuz. Akşamın çividisinde koyulaşan koca Arşipel -eski deniz- varlığını bana öyle bir heybetle bildirdi. Masmavi bir gürleyişti o. Ben diyeyim yüz bin deniz mili, siz deyin beş yüz bin deniz mili, en berrak bir açıklığa uzuyor da uzuyordu. Durduğum tepeden bir sonsuzluğu seyrediyormuş gibiydim..."

Cevat Şakir'in Bodrum ile ilk karşılaşması böyle olur; Halikarnas Balıkçısı'na dönüşümü de... Halikarnas mı Balıkçı'yı ünlendirmiştir, Balıkçı mı Halikarnas'ı? Bu soruya yanıt aramak bile gereksiz. İki bir-biriyle öylesine kaynaşmıştır ki,

kimin kimi ünlendirdiğini aramak, bu doyumsuz kaynaşmayı bozacaktır. Sonuç, Balıkçı'nın Bodrum'da, Bodrum'un Balıkçı'da yaşamaya başlaması, insanla mekanın bütünleşmesi olur.

O zamandan bu yana, değişmeyen yalnız 'mavi' ve 'sonsuzluk'.

Önce Güvercinlik'te Mandalya Körfezi ile karşılaşıyorsunuz. Yeni açılan yol Bodrum'a oradan götürüyor sizi. Sonra bir virajı dönüyorsunuz ve Bodrum! Balıkçı'nın hiç sevmediği kalesi yerli yerinde duruyor; maviyi değiştirebilen yalnız doğanın kendisi; sonsuzluğu ise doğa bile değiştirememiş. Peki, geri kalanlar? Balıkçı'nın sevdikleri? Birlikte görmeye çalışalım; hem sizlerle, hem de Balıkçı ile birlikte...

"Sağımızda solumuzda evler hep kireçle tertemiz badanalı. Hepsi kalıp kalıp kübik. Mimari süse: 'Bana bak!' diyen cici biciye yeltenen yok. Düz çizgiler, ama göz alıcı bir suretle beyaz."

Doğrusu, haksızlık da etmemek gerek. Evler hâlâ kireç badanalı; apak hepsi. Ama bu apartman özenleri de nereden çıkmış, kim izin vermiş yapılmalarına? Kimsenin izin vermesine gerek yok. Gelişmenin; çarpık, plansız, başıboş bir gelişmenin doğal sonuçları bunlar.

Balıkçı, "alt katta iki, üst katta iki odası vardı," diyor ve devam ediyor: "Her katın birer odası iki penceresiyle denize, birer odası da yine iki penceresiyle karaya, yani sokağa bakıyordu. Evin solunda, bir avlusu vardı. Sokaktan avluya, avludan da eve giriliyordu."

Bodrum 'turistik'leşince, 'turizm'de 'kültürel miras'ı korumak, cansız olarak değil, canlı bir varlık olarak korumak yerine, yozlaştırmanın, yok etmenin bir gerekçesi olarak algılanır olunca, önce odaları pansiyon olarak verilir olmuş evlerin; sonra sıra kat çıkmaya gelmiştir: Birinci kat, ikinci kat, derken, üçüncüler çıkmış, dördüncülere de



'filiz' bırakmıştır. Yükselmek de yetmemiştir; yayılma başlamıştır. Kayrak taşlarıyla döşeli avlular, 'yaşam'lar yeni odalara, yeni pansiyonlara, yeni evlere, sonra da yeni apartman özentilerine kaynaklık eder olmuştur.

Masa başında oturup da Bodrum'u 'koruma'ya almak, "sit", "anıt-kent" yapmak kolaydır. Kolay olmayan, kapitalizmin kurallarının, doğa-insan bütünleşmesini bozmadan, kültürel mirası yok etmeden Bodrum'a -ve başka benzeri yerlere girmesini önlemektir. Önlenemediği görülmektedir.

Bir meraklısı kalkar da, Balıkçı'nın yirmibeş kuruş aylık kira vererek oturduğu evi görmek isterse, ne kadar zor olur bulması, bir bilseniz. Hele elinde evin adresi de yoksa: Cumhuriyet Caddesi, no. 106. Karşınıza bir 'butik' çıkarsa hiç şaşmayın sakın. Belki de 'hamburgerci' olmuştur. Kimsenin aklına bir 'Balıkçı Müzesi'ne dönüştürmek, Balıkçı'nın kitaplarının toplandığı bir kitaplık oluşturmak, bir yanı da oturulacak, çay içilecek bir yer yapmak gelmemiştir.

Balıkçı, yerlilerin Bodrum'a "iki dükkan bir fırın" dediklerini yazar. Dükkan sayısı neredeyse konut sayısına yetişmiş. Bakkalı, kasabı; hediyeelik eşya satanı, giysi satanı; çarık yapılanı, patates kızartılanı; adı 'butik' olanı, 'supermarket' olanı... Ne ararsanız var; 'derde deva' dahil.

Ama siz siz olun, eğer yaz aylarında ya da bir bayram gününde Bodrum'da iseniz, suyunuzu, ekmeğinizi zamanında alın; yemeğinizi gecikmeden yiyin. Yoksa, girişinde yedibin dolayında kişinin barındığı yazılan Bodrum'un, nüfusunun on-onbeş katı insan, bir o kadar da otomobil barındırdığına tanık olursunuz. Tanık olmanız bir şey değil de, ekmeksiz, susuz kalmanıza ne demeli?

Dar yollara, 'irme'lere daldığınızda, tek tük de olsa, narenciye bah-

çelerinin içine düşmeniz, portakal çiçeğinin bayıltıcı kokusunu duymanız olasıdır. Belki sizin yürüdüğünüz yerlerden geçmiştir Balıkçı da; "Kuşların civıltısına, binlerce kumrunun dem çekişine, portakal, limon ve turunç çiçeklerinin kokusu karışır. Kıyı rüzgarı açık denizlere, turunç ve öteki narenciye çiçeklerinin güzel kokularını götürür."

Kıyı rüzgarları giderek mahzunlaşmaktadır ama. Açık denizlere götüreceği turunç, portakal çiçeği kokuları azalmaktadır çünkü. Ağaçlar -belki de, getirttiği kitaplardan yararlanarak Balıkçı dikmiştir onların bir bölümünü- acımasızca sökülmemekte, köklenmektedir. Yerlerini, adına 'motel' denilen, 'kampink' denilen yerleşmeler almaktadır. Ve -eğer kalmışsa- ağaçların dallarından, artık havlular, mayolar sarmaktadır.

'Prisardiye Filifera' palmyesini ikinci gelişinde Bodrum'a getirir Balıkçı. Bugün Yat Limanı'na doğru giderken, yorulduğunuzda ya da sonsuz maviye bir göz atmak istediğinizde, Belediyenin başarı(!) ile denizi doldurtarak kazandığı, bugün teknelerin bağlandığı, otomobillerin park ettiği kara parçasının ardında kalan palmyelerin altında soluklanır, dalgakıranın üzerinden sonsuzluğa bakarsınız.

Balıkçı'nın denize açılması da bu ikinci gelişindedir. Artık sürgün bitmiştir. "... üç mil ötedeki, Adaboğazı adasına gidip balık avlanmamızı istediler... Denizlerle kıyıların böylece uyuştugu az görülmüştür... Denizin göz kamaştırıcı mavisi içerilere işleyip, karaları adacıklara ve yarımadalara bölüyordu. Akılları terelelli, binbir belkiran kıvrıntılı körfezlerin kovuklarında güneşte serilip keyif çatan zıh gibi ince kumsallar görünüyordu... Ada kıyısında deniz karaltıda o kadar durgun ve berrak ki, deniz yüzüne bakamazsınız, mutlaka dibine bakarsınız. Çünkü deniz yüzünün farkında olmazsınız."

Bodrum'da 'tatilcilik' yapanlardan Adaboğazı'nda denize girmemiş olanı bulmak zordur. Her gün, güneş tepeye doğru yol alırken, limandan kalkan tekneler de, birbirini tanımayan, ama 'merhaba'laşan yığın yığın insanla birlikte Adaboğazı'na doğru yol almaktadırlar. Denizin ortasında davul, tef, dümbelek, vb. vurucu aletlerin seslerini duyarsanız, hiç şaşmayın. Ya Adaboğazı'na gidilmektedir, ya da Adaboğazı'ndan dönülmektedir. Gerçekten de denizin yüzünü göremezsiniz Adaboğazı'nda; su o denli berraktır. Ama siz bu berraklığı delerek, Balıkçı'nın göremediği şeyler görürsünüz suyun dibinde: Bira şişeleri, konserve kutuları, vb. Sanki bir süpermarket'tesinizdir. Bu karışıma karşın, gene de Adaboğazı'nı, oranın denizini unutmak ne mümkün...

Balıkçı, Bodrum'a yerleştiğinin beşinci günü, Datça Yarımadası'nın burnuna, şimdiki adıyla Tekirburnu'na -yani Knidos- doğru yola çıktığını anlatır. Günümüzde de, seyahat acentalarının duyurularını görmek olasıdır gazetelerde, dergilerde. Bir "mavi yolculuk"tan söz ederler. İşte o "mavi yolculuk"ta, Balıkçı'nın küçük sandalı ile Knidos'a gidişini bulur insan. Ama "mavi yolcu"lardan kaçınımsar Balıkçı'yı ve *Aganta Burina Burinata*'yı? Oysa, "Girit'ten hız için yapılmış yedi metre uzunluğunda üç tonluk, kartal burunlu bir tirandil" olan Yatağan'da yazmıştır Balıkçı *Aganta*'nın büyük bölümünü.

Ve Balıkçı, bütün bu olup bite-ne, değiştikçe gelişen, geliştikçe de değişen Bodrum'a Gümbet sırtlarından bakmaktadır. Bütün sevdiklerinin birbir yozlaşmasına, bir 'miras'ın acımasızca paylaşılmasına tanık olmaktadır, yattığı yerden. Ve, gene de, gelenlere gidenlere, yerleşenlere göçenlere, kendisini ananlara, anmayanlara, her şeye karşın, insanlığın en sıcak seslenişiyile bir 'merhaba' demektedir. Merhaba!



## Bulgarca Türk Şiiri Antolojisi

KEMAL SÜLKER

**S**ON haftalarda Bulgaristan'da yayınlanan 20. Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi, şiirimizin Tefik Fikret'le başlayan ve Abdülkadir Bulut'la biten bir kesitini gündeme getirdi. 85 şairimizin kısa yaşam öyküsü ve ünlü yapıtlarını tanıtan antoloji, kuşkusuz şiirimizin Halk Edebiyatı'ndan, Divan Edebiyatı'ndan, onu izleyen Tanzimat, Servetifünun, Genç Kalemler, Yedi Meşale, Nâzım'ın başlattığı yeni Serbest nazım, Orhan Veli akımı ve bunu izleyen 1. Yeni, 2. Yeni vb. akımlar hakkında bilgi vermekten çok uzak. Yalnız Bulgaristan'ın en iyi çevirmenlerinin bir

araya gelmesiyle bu yapıt –Türkçeyi ve Bulgarca'yı çok iyi bilenlere göre– çok başarılı bir antoloji niteliğini kazanmıştır.

Şiirimiz, öteki yazın dallarına oranla daha çok antoloji'leşmiştir. Şiirimizi, klasik ayırma göre ele alıp yayınlanmış antolojiler genç kuşaklara ilk bilgileri vermişlerdir. Ne var ki bunların çoğu, şairlerin yettikleri dönemin maddi ve manevi kültürlerini özümlemeden, ekonomik ve sosyal koşulları, egemen ideolojinin niteliklerini tam bir bilimsellik

verebilmekten uzaktır, denebilir.

Türkçe'nin geçirdiği evrim, halk dili, saray dili ikiliği, Tasavvuf dilindeki simgeler, Bektaşî, Alevî şairlerin terimleriyle nelerin amaçlandığı öğrenilmeden ve bilimsel temele oturtulmadan Türk şiirini bütünü içinde ele almak olası değildir. Dil'in belli bir dünya görüşünü de yansıttığı bir gerçektir. Bu dünya görüşü hem yaşadığı çağı, hem de hangi toplumsal kitleden yana olduğunu da açıklar. Bu nedenle belli bir bakış açısıyla ele alınacak Türk şiiri, daha önce yapılan yorumları, irdelemeli ve yeni yaşamın bireylerine çağdaş



düşünceyi pekiştirecek ölçüde mal edebilmelidir, sanırız. Oysa bazı antolojilerde görüldüğü gibi sadece bir kaç şiir örneği alıp, o şair hakkında bilinen bir kısa yaşam öyküsünü aktarmak; kolayından yapıt yazarı, ya da derleyicisi olma değerinin üstünde bir kıymet kazanmaz.

Divan şairinin yaşadığı dönemi Abdülbaki Gölpınarlı bakınız nasıl özgün biçimde tanıtmıştır:

"Hayat kaynağı güneşin öldürücü ısısına karışan adsız sefalet, köylünün yüzünü sarı kara bir renge boyamıştır. Avurdu, avurduna çökmüştür. Cansız gözlerle görmeden bakar. Çıplak ayağına geçirdiği hırpani çarıklar, altı yarık yarık olmuş ayaklarını yere bastırmamak için değil, âdet olduğu için giyilmiştir. Önündeki tuz yüklü eşiği kendisinden zayıftır. Yanında, elindeki sopa kadar kuru ve çalıplak bir küçük var kendisinin küçüğü, yarının büyüğü; eğer yetişirse, O, öküzün ayağı kırılmadıkça ve kırılınca da etine müşteri çıktıkça et yemez, şeker nedir bilmez. Yalnız konuk gelince tavada kavurup dibekçe döğdüğü iki tane kahveyi misafire içirir, seyreder. Gecesi uyku ile baygın, gündüzü işle yorgun geçer. Tekne başında soyunur, lime lime çamaşırını ip başında giyer. Yalnız Saray'a ait has araziye ekmekle, tımar ve zeamet hırsını yatıştırmakla uğraşmadadır."

(Divan Edebiyatı Beyanındandır, 1954, s. 16)

İşte bu yaşam gerçeğinin yaygın olduğu ortamda Divan Şairi'nin yeri ve tutumunu yine Gölpınarlı, büyük bir ustalıkla gözler önüne sermiştir:

"Fakat şair, bütün bunlardan habersiz, velinimetlerle (ona para veren ve onu besleyenlerle) mehtap safalarında vakit geçirir, çırağan zevklerinde bulunur, helva sohbetlerinde nükteler söyler ve yine evine kapan-

dımı bütün bu âlemler için divanları kaşıtararak kasideler (büyükleri öven şiirler) düzer; sevgilisine de hep bir birinin tıpkısı ve önceki şairlerden farksız gazeller (aşk'ı işleyen lirik şiirler) yazar!" (a.g.e.S.16)

Yaşayanları kendi ekonomik koşulları; şairleri o koşullarda hangi türden yapıtlar verip neye hizmet ettiği açıklanmadan şiirimizi yazın sanatı açısından ve sadece bu kaygı ile ele alıp irdelemek yetersizdir. Bunu yapanlar bu bakış açısı temelden yoksun, bu arada şiir ürünlerinin verildiği tarihsel dönemi alt yapı ve üst yapı kurumlarını gözetenek bir çözüme varma uğraşına günlerini verme gereğini hiçe sayanlardır.

Yirminci Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi'ne (Sofya, 1981) "sıradan bir okuyucu olarak" önsöz yazan Bojidar Bojilov, Bulgaristan'da Türk şiirinin Nâzım Hikmet dışında "hemen hemen hiç tanınmadığını" belirttikten sonra şunu ekliyor:

"Elimizdeki bu derleme bir müjdecî rolünü oynayacak ve bundan böyle Türk şiirinin öteki değerli temsilcilerinin yapıtları da dilimize çevrilecektir."

Şairlerimizi incelerken şiir dilinin halk diline yaklaştırılması çabasını amaçlayan Genç Kalemler akımını Bulgaristan'da Geo Milev, Lamar, Bağriyana, Furnaciev ve Razvetnikof gibi şairlerin girişimlerine ve özlemlerine benzeten Bojilov, Genç Kalemler hareketinin "şiir dilini halka yaklaştırma yolundaki savaşımı" sonucunda Türk edebiyatının emekçi halkın anlayacağı en güzel dili Nâzım Hikmet'in bulduğunu, belirtiyor. Sonra da Nâzım'ı, Yunanlı Varnalis ve Ritsos, Bulgar Smirnenski ile Vapsarov gibi yorumluyor.

Bu antoloji de, tarih içinde tüm Türk şiirini değil, Fikret'ten bu yana adını duyurmuş, yapıtları ilgi çekmiş 58 şairi kapsıyor. Yaş sıralamasına göre düzenlenen antolojide yer alan şairler ve onlara ayrılan sayfa (ayraç içinde gösterildi) şunlardır:

Tevfik Fikret (9), Mehmet Emin (2), Rıza Tevfik (3), Mehmet Akif (4), Yahya Kemal (2), Ahmet Haşım (5), Aşık Veysel (2), Faruk Nafiz (1), Kemalettin Kamu (5), A. Kutsi Tencer (6), Ahmet H. Tanpınar (4), Nâzım Hikmet (16), Ercüment Behzat Lav (7), Zeki Ömer Defne (4), Ömer Bedrettin (3), Necip Fazıl (5), Salahattin Batu (3), Asaf Hâlet Çelebi (5), Cevdet Kudret (5), Behçet Kemal Çağlar (3), Hâmit Mâcîr Selekler (4), Ahmet Muhip Dranas (5), H.İ. Dinamo (7), Cahit Sıtkı Tarancı (11), Ziya Osman Saba (7), Munis Faik Ozansoy (4), Rifat Ilgaz (7), Bedri Rahmi Eyüboğlu (6), Orhan Veli Kanık (5), Fazıl Hüsni Dağlarca (13), Oktay Rifat (4), Celâl Sılay (6), Melih Cevdet (5), Enver Naci Gökçe (2), Cahit Irgat (5), Behcet Necatigil (11), İlhan Berk (7), Cahit Külebi (7), A. Kadir (5), Fahri Erdinç (7), Orhon Murat Arıburnu (7), Fethi Giray (3), Ceyhun Atuf Kansu (5), Suat Taşer (7), Salah Bırsel (1), Ö.F. Toprak (4), Mehmet Kemal (5), Sabahattin Kudret Aksal (6), Necati Cumalı (6), Nevzat Üstün (6), Atilla İlhan (7), Arif Damar (5), Ahmet Arif (5), Can Yücel (7), Mehmet Başaran (6), Ümit Yaşar Oğuzcan (5), Metin Eloğlu (5), H. Hüseyin (5), Şükran Kurdakul (5), Edip Cansever (8), Berin Taşan (4), Turgut Uyar (2), Tahsin Yücel (5), Aşık İhsani (2), Cemal Süreyya (5), Gülten Akın (5), Sezai Karakoç (3), Cengiz Bektaş (5), Kemal Özer (6), Özdemir İnci (5), Tekin Sözmez (3), Hilmi Yavuz (4), Ülkü Tamer (7), Türkân İldeniz (5), Metin Demirtaş (5), Avşar Timuçin (3), Aydın Hatipoğlu (5), Ataul Behramoğlu (5), Süreyya Berfe (3), Sennuz Sezer (5), İsmet Özel (5), Refik Durbaş (4), Selahattin Uyaroğlu (4), Nihat Behram (3), Abdülkadir Bulut (5).

Bu şairlerle ilgili kısa yaşam öykülerinde yaratıcılık yolunda nelere katlandıkları da kısaca belirtiliyor. Kuşkusuz bu antoloji'den sonra, şairlerimizle ilgili bilgiler Bulgar halkınca daha ilgi çekici olacak ve belki monografik yapıtlar da gerekecektir.



Dramaturji kavramı bildiğimiz gibi çok değişik biçimlerde anlaşılabilen bir kavramdır. En geniş kapsamda anlaşıldığı da herhalde Kaethe Rülicke Weiler'in Brecht dramaturjisine yaklaşımındaki şu bakıştır: "Dramaturji kavramı, alışlageldiği gibi dramın kurgu öğretisi'nden ibaret alınmamalı, daha geniş kapsamda anlaşılmalıdır: Brecht, 'Tiyatro İçin Küçük Organon' incelemesinde, yani tiyatro yapmanın aracı dediği incelemede, bir yandan tiyatronun toplumsal temelleriyle toplumsal amaçlarını, diğer yandan tiyatro oyunları, onların oyuncular ve kardeş sanatlar tarafından tiyatro sahnesinde oynanışlarını hep birarada bir bütün halinde ele almakta ve böylece teorinin pratikten koparılmasını önlemektedir. Bu anlayışa uygun olarak Brecht dramaturjisine de tüm alanları kapsar biçimde bakılmalıdır." ("Die Dramaturgie Brechts." S. 215. DDR.) Sinema alanında da dramaturji yaklaşımının bu kapsamlılıkta gerçekleşmesi aslında en iyi çözüm olacaksa, İbrahim Karamemet'in aşağıdaki yazısının, böyle kapıların açılmasında olumlu bir katkı sağlayacağına inanıyoruz.

B.S.

## • ZORUNLU AÇIKLAMA

**Y**URDUMUZDA sinema sanatının sorunlarına eğilen yazılar yok denecek kadar az yazılır. Sinema yazıları daha çok sinema olayları ve filim eleştirileri olarak ortaya çıkar. Yeterli olabilecek düzeyde sinema yazarlarımız olmakla birlikte, bunlar daha öncelikle istenen bir tür çalışmaya zorlanırlar. Sinemaya ilgiyi, düşünsel kayguyu olabildiğince geniş bir kitleye yaymak için öncelikle son filimlere eleştiriler yazmaya yönelmiş veya yöneltmişlerdir. Bu nedenle de güncel olmak zorundadırlar. İlk amaç güncel bir olayla olabildiğince çok kişiye yönelmek olunca, ister istemez sorunlara bilimsel yaklaşımlarda bulunmaktan da uzaklaşmaktadırlar. Bunun kılıfı da "Gazete yazısının kendi isterlerine uymak zorunluluğudur." Günlük gazete tarzı aslında yadsınacak birşey değildir ama, sadece güncelde kalma tehlikesini içinde taşır. Sinema konusunda güncellik ise, sinemanın en popüler sanat olması nedeniyle güncel olmaktan çok, popüler olma tehlikesi ve sakıncasıyla karşı karşıya kalır. Bu nedenle birçok sinema yazarımız, eli kalem tutan ama, sinemanın popüler yanına yönelmiş, son oynayan filimlerin eleştirilerini yazan gazeteciler olmuşlardır. Ve ne yazık ki sadece gazetelerimiz değil birçok sanat dergimiz de aynı yanlışın içindedir.

Bu yazımızda güncel olmaya hiç önem vermeden, bizce konumuza en uygun düşen Türk filimini seçtik. Bu, üç yıl önce piyasaya çıkmış bir filim oldu. Konumuzu da bazı sakıncalarına rağmen tamamen bir sanat sorunu üzerine seçtik. Bunu da rasgele değil; gösteri sanatlarının en önemli sorunu olduğuna inandığımız "dramaturji" konusunu irdelemek istediğimizden yaptık. Bizde pek önem verilmeyen dramaturji, aslında modern gösteri sanatının oluşunun doğrudan kendisidir. Bizde pek önem verilmez. Çünkü işin içine doğru dramaturji çalışması girerse; bir sahne yapıtının ya da filimin yalan söylemesi, gözbağlaması, suya sabuna dokunmaması olanaksızlaşacaktır. Dramaturji gerektiği gibi devreye girerse, sahne yapıtı olduğu sanılan birçok dramatik yapıtın baştan ele alınması gerekecektir. Gerektiği gibi önem verilirse en başta ödenekli tiyatrolarımızda doğru bir ideoloji ister istemez devreye girecek, bu da yeni biçimleri ve yeni bir zihniyeti zorlayacaktır. Çürük temeller çatırdayacaktır. Onun için bilinmemesi, olabildiğince kullanılmaması yeğlenir.

Konumuz olan dramaturji az sayıdaki akli başında tiyatromuzda bilinmekte ve doğru olarak kullanılmaktadır. Sinema alanında ise, bütün dünya, sinemanın en önemli ögesi olarak kabul ederken yetkili kişilerimiz bile bunun ne demek olduğunu dahi bilmemektedir. Önemli gördüğümüz bu konuyu kendisine örneklik edebilecek bir Türk filimiyle birlikte ele almayı denedik. Özellikle konuyu sinema alanında ele aldık. Çünkü, sinemamızın geleceği, geçmişini yıkarcasına aydınlık. Konumuz: Sinema Dramaturjisi.

## Sinema

## dramaturjisi ve bir örnek: "Al Yazmalım"

İBRAHİM KARAMEMET

### DRAMATURJİ

**G**EREK tiyatrodaki, gerek sinemadaki dramatik yapıtların herşeyden önce Dramaturji açısından ele alınması gerekir. Dramaturji, kabaca dramatik olanın sosyal ve sanatsal ortamla ilişkileri ve bunun bilimi olarak tanımlanabilir. İkinci bir anlamı da bu bilimin tarihinin, gelişmesinin dramatik örneklerle incelenmesidir. Sinema dramaturjisi tarihi varolamayacak kadar kısa olduğundan bizi birinci anlamı ilgilendiriyor. Almanya'da yeşeren "Dramaturji" kav-



ramı daha çok tiyatro yapıtlarının incelenmesi için kullanılan bir tanım- lamayken, gene Almanya'dan baş- lıyarak bir "Sinema Dramaturjisi" (Filmdramaturgie) kavramı da dünya- ya yayıldı ve son yıllarda önem ka- zandı. Zaman zaman Almanya ve Almanca kültürün etkisindeki Doğu Avrupa ülkeleri yapımları filimlerin tanıtma yazılarında "Dramaturg" ya da "Dramaturji"nin belirtildiğini gör- mek olasıdır. Tanıtma yazılarında be- lirtilmese dahi Dramaturji çalışması hemen her filimde yapılmaktadır. Tiyatro alanında Dramaturji bilimi ise çok daha gerilere gider ve XVIII yy. da Lessing'in Hamburg döne- minde dram sorunlarını ele aldığı "Hamburgische Dramaturgie" adlı notlarına dek dayanır.

Aslında dramaturji, tiyatrodaki o- yun, sinemada konu seçiminden başlayıp; seçilenin kendi dalında bir sanat yapıtı olarak uygulanabilmesi için o sanatçıya gerekli olan tüm kuramsal çalışmalar ve önerilerle, yapıt sergilendikten sonra da yapı- tın etkisi, yapılan eleştiriler ve yapıtın sanatsal yaşamını da izleye- cek kadar geniş bir süreci içerir. Dramaturji tiyatro ve sinema yara- tısının baş gereksinimi, Dramaturg da aslında yönetmenin en önemli yardımcısıdır. Yönetmenin kuramcı- sıdır Dramaturg. Yönetmeni isten- meyen yanlışlardan iyi bir drama- turji çalışması kurtarır. Gerçek bir sanat yapıtının dramaturji çalışması yapılmadan doğru olarak gerçekle- mesi rastlantılara kalmıştır. Genellik- le sadece tiyatroya özgü bir kavram olarak bilinir ve bir oyunun ön hazırlıklarıyla yaratılması arasında her türlü araştırma ve incelemeleri kapsar. Bizde değil derme çatma bi- rer yıllık ömürleri olan tiyatroları- mızda, Devlet Tiyatrolarında bile adı var, ama sanı yok birşeydir Drama- turji. Dramatize etme, yani bir düz yazıyı kişilerini konuşturarak bir dramatik yapıt, bir oyun şekline ge- tirme işini yapan kişiye de yanlış olarak Dramaturg dendiği olur. Kuş- kusuz bir düz yazıyı oyunlaştırır- ken veya bir filim senaryosu haline sokarken belli bir dramaturji çalış- ması yapmak gereklidir, ama bu dört başı mamur bir dramaturjik çalışma değildir. Oyunlaştırma işi oyun yazarlığının, senaryolaştırma da senaryo yazarının işidir. Drama-

turg bu oyun ya da senaryo yazıl- dıktan sonra devreye girer ve çalış- ması uygulama için gereklidir. Uygulamanın kuramcısı, yani kurmayıdır. Terim olarak sinemada pek yerleş- memiştir. Ancak, süpervizör veya redaktör denilen kimse sinemanın bir çeşit dramaturgudur aslında. Sinema- da kollektif çalışmayla ortaya konu- lan yapımlar dışında dramaturji işini de çoğunlukla yönetmen kendiliğin- den üstlenir.

Dramaturji bir yapıtın oluşum evresinde nasıl önemliyse, bitmiş bir yapıtın da dramaturji açısından ince- lenmesi olasıdır. Bu bir eleştiriden çok neyin ne için ve nasıl yapıldığı- nın, yaratma sırasında başka ola- sılıkların söz konusu olup olmadığı- nın, aksayan ve başarılı yönlerin nedenlerinin ve kıstasının araştırılma- sı şeklinde oluşur. Kuşkusuz böyle bir araştırmanın yapılabilmesi için yapıtta bu tür araştırmalara olanak sağlayacak yürek vuruşlarının olması, bir mesajı, anlamı olması ve dramatik öğeyi sanatsal olgularla ortaya koy- ması; kısacası bir sanat değeri olması gerekir. Oldukça başarılı geçen son üç yıllık sinema geçmişimize bak- tığımızda "AL YAZMALIM"ın böy- lesi bir çalışmaya uygun bir filim olduğu kolayca gözlenir. Cengiz Aytmatof'un öyküsünden, Ali Habib Özgentürk ve Atıf Yılmaz'ın se- naryosu ve Atıf Yılmaz'ın yönetimi ile gerçekleştirilen "AL YAZMA- LIM" içerdiği malzemenin yoğunlu- ğuyla dramaturji açısından inceleme olanağı yaratan bir yapıt. Daha doğrusu böyle bir inceleme "Al Yazmalım" için gerekli.

Bu yazıda sinema dramaturji- ni anlatmamıza yardımcı olması için her olgusuyla değilse bile önemli yönleriyle "Al Yazmalım"ı drama- turji açısından incelemeye çalışaca- ğız.

#### TEMA VE SİNEMAYA UYARLAMA

Yüzlerce melodramdan ciddi sa- nat yapıtlarına kadar geniş bir yel- paze içinde birçok kez ele alınmış bir sorun: Çocuk üzerindeki hak kan bağıyla mı oluşur; yoksa, evlat-ana, baba ilişkisinde başka değerler de geçerli midir? Bu soruna eğitsel açıdan köklü bir yaklaşımla büyük sanatçı Brecht de değinmiştir. Brecht'e kaynaklık eden bir Uzakdo- ğu halk masalı. Bu sorun yüzyıllar

boyunca ele alınmış bir tema. Brecht "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı yap- tında seyirciyi şu yargıya vardırı- r: "Evlat doğuranın, kan bağı olanın değil; onu büyütüp eğitenindir." Peki, sevgi nedir? Kiminledir? Sevgi de büyüten gibi emek verenidir. "Sevgi iyiliktir, sevgi emektir, sevgi sıcak bir eldir." diyor Aytmatof.

Brecht'in analık davası açısından ele aldığı bu sorunu ünlü Sovyet yazarı Cengiz Aytmatof babalık hakkı açısından, babalık hakkından daha ön planda da sevginin sorun olarak ele alındığı, evlat-ana (aynı zamanda sevilen kadındır), kan bağı olan baba-çocuğa ve kadına sevgi ve emeğini veren erkek dörtlemi için- de yansıtıyor. Konu bu kişiler et- rafında yaratılan babalık sorunu için- de dönmekle birlikte ana tema daha değişik. Bu altyapı içinde "baba kimdir" temasından daha ağırlıklı olarak "sevgi nedir", "sevgili kim- dir" teması işleniyor.

Bu yapıtı Ali Habib Özgentürk ve Atıf Yılmaz sinemaya ve bizim toplumumuza uyarlamışlar. Oldukça zor ve tehlikeli bir iş. İşin zorluğu çok yönlü. En başta Cengiz Aytma- tof bir Kırgız yazarı. Kırgız toplu- muyla etnik bir yakınlığımız varsa da temelde büyük ayrılmalarımız da var. Herşeyden evel Kırgızlar bir Sovyet toplumu ve Aytmatof da bir Sovyet yazarı. Benzerliklerimiz ise tarihin derinliklerinde kaybolmuş gitmiş. Bir Sovyet Cumhuriyeti olan Kırgızistan'daki yaşantının oluşturu- duğu insanlar kuşkusuz bizim toplu- mumuzdaki insanlardan çok değişik- tir. Bir kere dünya görüşlerimiz çok ayrı. Bu ayrılık filimde gerçek olarak hiçbir zaman kabullenemeyeceğimiz, sanatsal yapı içinde de çok zor ka- bullenebileceğimiz olay ve kişilere bağlı bir anlatım karşısında bırakı- yor bizi. Hernekadar Aytmatov ya- pıtlarında öykünün gelişimini ve ilet- mek istediği fikri konuyu ele aldığı yöre ve insanlarla sınırlamaz, geniş kapsamlı bir evrenselliği amaçlarsa da, bu evrensellik doğal olarak ya- zarın kendi toplumunun ortamında temellenerek gelişir. Günümüz Sovyet Kırgız toplumunda gerçek olabilen kişi ve olaylar bizim toplumumuz için gerçek dışı, veya daha iyimser bir tanımlamayla "idealize" kişiler ve olaylar olarak karşımıza çıkıyor. İyi yürekli ve lümpen olan İlyas ve Hoca



ağabey gibi tiplere toplumumuzda rastlamak mümkün. Ama, Dilek hanım gibi, dağbaşındaki şantiyede çalışan ve hoşlandığı erkeği rahatlıkla koynuna alabilecek bir sekreter toplumumuzda henüz varolmadı sanırım. Cemşid gibi, bir çatı altında kaldığı sahipsiz bir kadına bu denli saygı gösteren kişilere de çok ender rastlayabiliriz. Cemşid'in yaşantısı, lojmanı ve yaşam düzeyini bir ustabaşıya hangi kuruluş sağlayabilir bizde? Sovyet toplumu ve bu toplumun oluşturduğu eğitim ve yaşantı zinciri içinde doğal ve gerçek görünebilecek bu olgular, bizde ancak bir yüceltme (idealizasyon) şeklinde ortaya konulabilir.

Yüceltme ise, yüceltme sonucu ortaya çıkan anlam değişik kişilerce çeşitli algılanabileceği için tehlikeli birşeydir. Bu tehlikeden sıyrılmak, değişik algılamayı yaratan soyutlamaya rağmen, kesin ve noktalayıcı bir son ve bu sondan da bir kıssa çıkarmakla sağlanabilir. İşte toplum farkı ve milliyet tanımayan her toplum ve millete küçükleri olduğu kadar büyükleri de etkileyen MASAL da budur. Bizim masalımız büyüktür. Adı "AL YAZMALIM SELVİ BOYLUM". Bir varmış, bir yokmuş.. Asya adında güzel bir dağlı kız varmış.. Her masalda olduğu gibi bu masalda da olaylar öyle bir sorunda düğümlenir ki, o sorun içinde kıssa da vardır, hisse de ve işte anlatılmak istenen gerçek de bundadır.

Toplumumuz için, hele bizim gibi babalığa ve kan bağına çok önem veren bir toplum için idealize edilmiş gözüken kişiler ve olaylar öyle çarpıcı bir sonda düğümleniyor ve sonuca gidiyor ki, masalsı bir gizemle bize uymayan, gerçek dışı gibi gözüken düşler önemini kaybediyor ve gerçek tüm çıplaklığıyla eğitsel bir güçte sondaki sorunda kafamıza çakılıyor: İşte oğlunun gerçek babası. İşte oğlunun baba dediği adam, size iyilik etmiş, emek vermiş. İşte sevdiğin, kapıldığın adam, kötü değil, uçarı, ama işte size emek veren iyilik yapan adam...

Dramaturjik açıdan derinlemesine incelendiğinde filmin bitimindeki sorunlar biraz karmaşık. Filmin sonu, başındanberi taşıdığı güzel masalsı havayı bozacakmış gibisine ortaya çıkıyor. Çelişki basit bir düzeyde şematik bir görüntü içindeymiş gibi

birden sergileniyor. Asya fotoroman kızı gibi "mühim olan aşkımız" dercesine "hafif lümpen" sevgilisine yöneliyor ve olayın tümü güzel bir masaldan bir fotoromana dönüşüyordu ki, bir çığlık Asya'yı da, çoğumuzun fotoroman okuyucusu olduğu biz seyircileri de kendine getirdi. Bu zamanlama tamdı ve seyirci çoğunluğunun niteliğine göre düşünülen etki yerinde ve tam elde edilmişti. Bu güzel masal fotoromana dönmedi. Tam tersi, masaldan biz de ayıldık ve gerçek sorunu algıladık. "Baba" diye bir çığlık Asya'yı da izleyiciyi de yanlış düştürüp uyandırdı. Baba olarak iyilik yapan, emek veren Cemşid seçilmişti. Hissemize düşen kıssayı anlamıştık: Sevgi iyiliktir, sevgi emektir! diyor Aytmatov.

Büyükler masal, hem de hisseli kıssalı masal çok zor bir iş. Masalın sonda ayaklarının yere basması, büyüğü uyarmak, etkilemek, ona bir kıssa çıkarttırmak daha da zor. Çok ince bir denge sorunu bu. Atıf Yılmaz'ı filmdeki bu hassas dengeyi sağladığı için yönetmenliğinden öte bir dramaturg olarak kutlamak gerekir.

#### BAZI AKSAKLILAR ve BAŞARILAR

Dramaturjiye sadece masabaşı çalışması olarak bakmak, sinema-tiyatro yapısının masabaşı evresinde incelenmesi olarak görmek de yanlış olur. Dramaturji çalışmasının amacı uygulamanın doğru yapılmasını sağlamaktır. Dramaturji sadece uygulamaya hazırlamanın değil, daha çok uygulamanın kuramsal desteğidir. Her filmin sevabı da gülahtı da yönetmene aittir. Sinemalaştırma, yani konuyu filme çekme, sinema tekniği, sinema dilinin uygulanışı, kısacası yönetim açısından ele alındığında yanlışla gidebilecek birçok öğe iyi işlenip yerine oturtulduğunda başarıya; farkına varılmayan aksaklıklar da başarısızlığa neden olur. Atıf Yılmaz'ın bu filmdeki başarısı izleyici birikimini de dikkate alarak konuya uygun anlatım şeklini bulmasından kaynaklanıyor. "Masal" olarak nitelediğimiz bu anlatım şekline uymayan bazı aksaklıklara da değinmek gerekir sanıyorum.

Atıf Yılmaz, filmin başlarında olayları sermede masal anlatımına çok uygun bir yol bulmuş ve iç

konuşmalarla kahramanlarımızın iç yönelişlerini anlatmıştır. Ancak, bu iç konuşmalara gereğinden fazla yer verilmiş ve sinemasal anlatım biraz zedelenmiştir. Örnekleri sıralayacak olursak:

İlyas'ın Asya ile ilk karşılaşmadaki konuşmalar sinematografik anlatımın yeterliliği karşısında gereksiz, bu nedenle de kitabi kalıyor. Belki ilk iç konuşma kamyonun durup da her ikisinin karşı karşıya kaldıklarında (Binecek mi, binmeyecek mi?(Binsem mi, Binmesem mi?) olabilir. Kamyonla bir arkadaşmış gibi yapılan iç konuşmalar İlyas'ın çocuksu iç coşkusu çok iyi ortaya çıkarıyor ama, gene görüntüsel anlatımın iç çelişmeyi yeterince verebildiği yerlerdeki (Elinden tutarsam benimle gelir mi?/Seninim işte götürsene beni — Hiç mi gün görmeyecek miyim/Başardık arkadaş, başardık) iç konuşmalar bu yeterli görsel anlatımın yanında fazlalık olarak kalıyor. Bunlardan bir diğeri de Cemşid ile Asya'nın kamyonette ilk karşılaşmalarındaki iç konuşmalar (Derdi var galiba/Nereye gidiyor/Nereye giderim ben). Filmin çok önemli bir dönemecini açıklamasına rağmen, görsel anlatımın yeterliliği karşısında çoğu iç konuşmalar gibi gereksizdi.

Buna karşılık iç konuşmaların çok işlevsel olduğu yerler, örneğin Cemşid yaralı İlyas'ı eve getirdikten sonra kendisiyle hesaplaştığı (İlk kocası olduğunu bilsem getirir miydim/Getirdim, çünkü yaralı), İlyas'ın sona doğru iç düşüncelerini açıklamaya yardım eden iç konuşmalar (Samed benimle gelirse Asya da gelir — Oğlum, Al Yazmalım yanımda dokunamam, içimden ağlamak geliyor, ağlayamam) filmin örgüsündeki iç gelişme içinde belki de başvurulabilecek en iyi çözüm olmuştur. İç konuşmaların genelde masalsı havaya uyması yönüyle çok iyi düşünülmesine rağmen, bazı yerlerde fazlaca kullanıldığını bu nedenle görüntüsel anlatımın zedelendiğini söyleyebiliriz.

Yer yer filmin masalsı havasını bozan gereksiz yakın çekimlere de rastlanıyordu. İlyas'ın Asya'nın ana evinin kapısını yumruklaması, gelin olan Asya'nın kamyondaki baş çekimi, Garajda İlyas'tan tokat yedikten sonra Asya'nın baş çekimi gibi.



Bu gibi baş çekimler bizi masalın gerektirdiği hafif buğulu anlatımdan koparıp birden Türkan Şoray'ın yüz hatlarıyla ya da yumruklanan bir kapının budaklarıyla karşı karşıya getiriyordu. Bu da yaratılması istenen anlatım biçiminden ayırıyordu bizi.

Atıf Yılmaz özellikle son filimlerinde sinematografik anlatım amacıyla oyuncuyu en iyi kullanan yönetmen olarak beliriyor. "Al Yazmalım" da bu konuda çok kararlı ve dozunda bir anlatımı var. İlk kez bir Türk filminde hiç aksamayan bir çocuk kullanımı ile karşılaşırız. Bu titiz yönetime rağmen Türkan Şoray bazı yerlerde bir star olarak gözükebiliyordu. Derede yüzündeki karayı yıkarken, İlyas'a gebeliğini söylediğinde, kamyonda seviştikleri sahneler gibi yerlerde bir dağlı kızdan çok liseli bir şehir kızını andırıyordu.

Bütün bu önemsiz sayılabilecek aksaklıklar dahi ısrarlı bir Dramaturji çalışması sonucu önlenebilirdi. Bir dramaturji çalışmasıyla önlenebilirdi derken, Dramaturgun film çekilirken yönetmene müdahale etmesinin söz konusu olmadığını da vurgulamak gerekir. Dramaturgun filmi yönlendirmesinin işleyişi şöyle olmalıdır: Filimin yapımıyla ilgili tartışmalarda dramaturgla yönetmen öyle bir fikir birliğine varmalıdırlar ki, yönetmen bu fikire aykırı bir çekimi gerçekleştirememelidir. Yani yapının ideolojisinin belirlendiği kuramsal bir görüşbirliğine varılmalıdır. Ve yapının ideolojisi belirlendiğine göre de yönetmen bundan sapmadıkça, aykırı çekimlere yönelmeyecek ya da farkında olmadan aykırı düşmeyecektir. Sinema sanatı kolektif bir çalışmayı gerektirmekle birlikte, bu kolektif çalışma içinde bile yönetmen "hakim-i mutlak"tır. Sinema sanatının bu özelliği nedeniyle yönetmen dilerse bu görüşbirliğini bozabilir de. Bu durumda ortaya çıkacak sonuç kendi sorumluluğundadır. Böyle bir durumda dahi dramaturgun yönetmene çekimde müdahalesi söz konusu değildir. Yönetmenle dramaturg arasındaki bu fikirbirliğine uyulmakla elde edilmek istenen; gerek söylenecek söz olarak (mesajıyla), gerek sanatsal yapıyla (biçimiyle) filimin bütünlüğünün mantık çerçevesinde sağlanabilmesidir.

## BİÇİM VE MESAJ BÜTÜNLÜĞÜ

Bu açıdan baktığımızda, yukarıda sıraladığımız bütün ufak aksaklıkların filimin sonuyla beliren mesajın ve mesajı sergilerken gerçeğe ulaşmadaki yönelişin doğruluğu karşısında birer hata olmaktan uzaklaştığı, göze bile görünmediği ortaya çıkar. Bu doğru bir dramaturjik yönelişle elde edilmiştir.

Başarıdaki en önemli unsur, çoğunluğu fotoroman okuyucusu olan izleyiciyi kendi silahı ile kavrayacak ve finalde sergilediği sorunla sarsıp kendine getirecek bir masal formunu yakalayabilmeden ve bunu bütünsel olarak sürdürebilmeden kaynaklanıyor. Bu filmin biçemi.

Öyle bir masal ki, seyirci olarak sapına kadar şövenist olsanız dahi hissenize düşen kıssayı almamanız olanaksız. Bu kıssa da filimin ideolojisini belirliyor: "Sevgi emektir". Gerek biçim, gerek ideoloji bir bütünlük içinde. Filimin çekiminde bu bütünlüğe ulaşabilmek bir teknisyen olarak yönetmenin, bilinçli olarak da esinsel olarak dramaturjiye dikkat etmesiyle sağlanır.

Sinemada çoğu zaman bu iki işi birden yönetmen yapar. Bir teknisyen olarak çalışan "rejisör" yönetmeni bir kuramcı olarak "dramaturg" yönetmen denetler. Bu bir özeleştirme ve özyönlendirme şeklinde kendiliğinden olur. Ve teknisyen yönetmeni dramaturg yönetmenin biçimlediği, yönlendirdiği ve yoğurduğu ölçüde yönetmenin sanatçı kişiliği ve yaptığı filimin de sanatsal değeri artar.

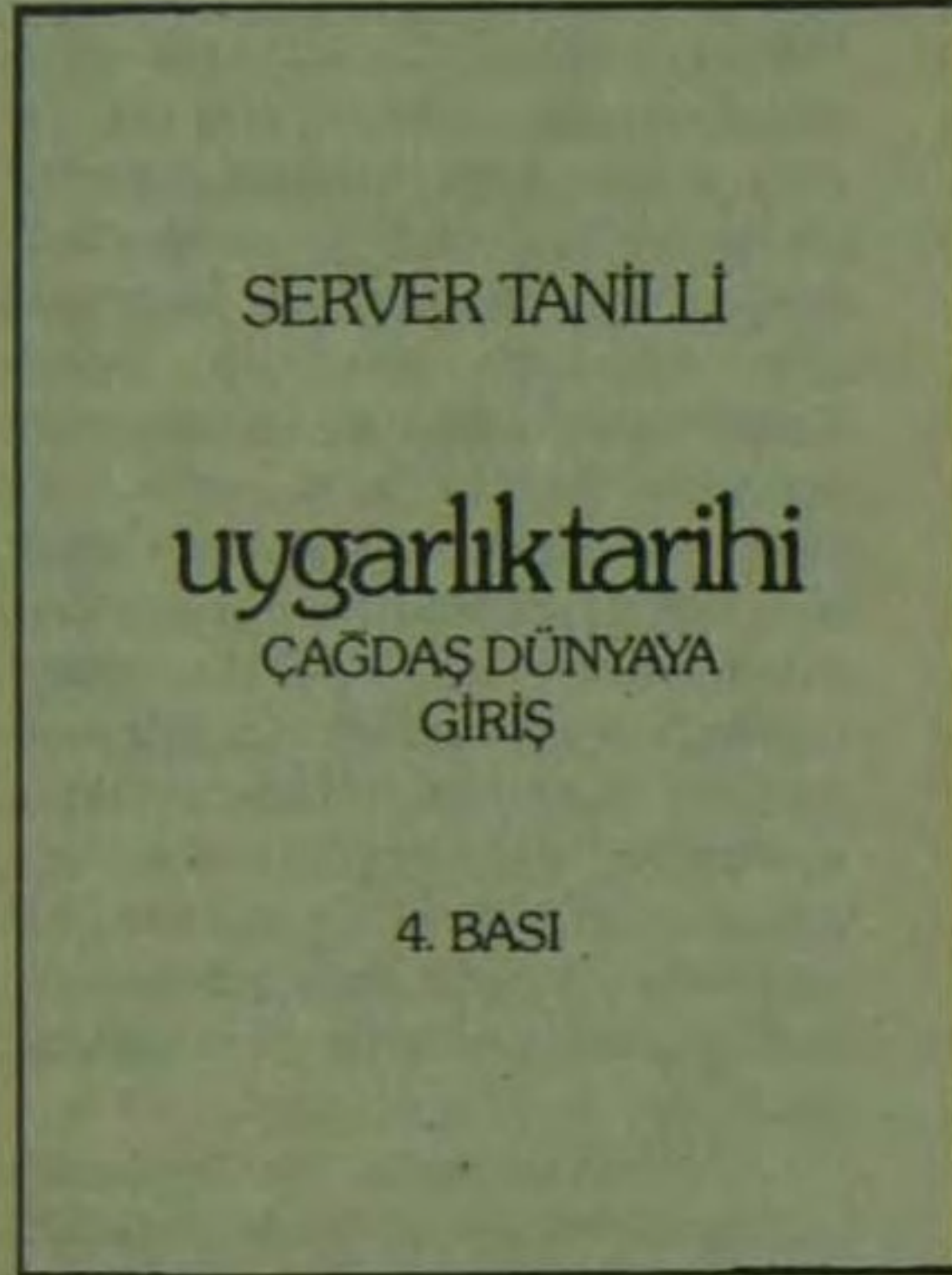
Sanatsal uyumu oluşturan iki temel öğenin "biçim" ve "öz" olduğunu biliyoruz. Uzun bir dönem "biçim" asıl sanatsal olan yan diye nitelendirilmişken, artık önemli yanın öz olduğu belirlenmiştir. Çünkü, öz "insansal-toplumsal" olandır. Ancak, biçim de sanatı ortaya çıkaran bir niteliktir. Bir yapıta sanat niteliği kazandıran biçimdir, sanat biçim vermektir. Bu biçimi öz'e uygun bir şekilde belirlemek baştan sona tutarlı bir "biçim"le (uslup) olasıdır. Çağımızda, sanat yapıtı gerçekliğin bir kopyası değil, insan bilincinin gerçeklerden seçtiklerini işlediği, iletme istediği öz'ü yeniden biçimlendirerek öznitelik kazandırdı-

ğı bir düzendir. Bu düzeni kıran, olayların örgisindeki iç tutarlılık ve iç mantıktır. Sanat yapısının gelişigüzel sıralanmış rastlantılara değil, seçilmiş ve mantıksal düzenlemeyle biçimlendirilmiş olgulara dayandığı kesindir.

Tüm bunları gözönüne alan birçok gerçek sanat yönetmeni niteliğindeki sinemacı dramaturjiye daha çok önem vermektedir. Şimdilik bu, dramaturjik çalışmaların da yönetmen tarafından yapılması şeklinde belirtmektedir. Örnekleyecek olursak: Boundarçuk'un "Savaş ve Barış"ı sadece güzel olmanın ötesinde günümüz için geçerli bir yapıt olabilseyse, buna dramaturjik kaygunun ağır basmasıyla ulaşılmıştır. Zoltan Fabri'yi günümüzün en büyük yönetmenlerinden biri yapan, sadece ele aldığı konuların çarpıcılığı değil; bu çarpıcılığı da biçimleyen, Fabri'deki dramaturjik eğilimin ortaya koyduğu teknik anlatımdır. Angelou-pulos'un olağanüstü anlatımı teknik cambazlıklardan değil dramaturjik kaygulardan kaynaklanmaktadır. Bunun tersi Rossellini'nin anlatımdaki naifliğinin dramaturjik bir özniteliği vardır.

Kuşkusuz bizde de dramaturji çalışmalarına önem verildiği ölçüde sinema yapıtlarında görülmekte olan kalite artacaktır. Kaliteli filimlerin son yıllarda giderek artmasında genç kuşak yönetmenlerinin mesleklerine sadece birer teknisyen olarak değil, aynı zamanda neden-sonuç ilişkilerini toplumsal temelde irdeleyen ve mantıksal bütünlükten uzaklaşmama özen gösteren bir amaçla yaklaşımlarının payı büyüktür. Teknisyen yönetmenlerin yanında, dramaturjiye önem veren sanatçı yönetmenlerin çoğalmasıyla, hele kolektif bir çalışma temelinde dramaturgların işbirliği yapabilmesiyle Türk filimlerinin kalitesi daha da artacaktır. Şimdilik sinema sanayindeki genel eğilime de uygun olarak yönetmenin ele aldığı dramaturgi çalışmasını bile alkışlamakta ve bu dramaturji çalışmalarının yararlarını görmekteyiz. İleride yetkili dramaturglara izin veren yönetmenlerin daha başarılı olduklarını görmek Türk Sineması'na kolektif çalışma zihniyetinin yerleşmesi sürecindeki gelişmelere bağlı olacaktır. Bizden dilemesi.





UYGARLIK TARİHİ  
ÇAĞDAŞ DÜNYAYA GİRİŞ  
SERVER TANILLI  
Mart 1981

MEHMET KÖK

**U**LUSLARARASI anlaşmalar kültürün yayılmasını kolaylaştıracak ilkesel kararlarla dolu. Biri de Helsinki Belgesi.

Helsinki Avrupa Güvenliği ve İşbirliği Konferansı Nihai Belgesi, Düşünce, Vicdan, Din ve İnanç Özgürlüklerini de Kapsamak Üzere, İnsan Haklarına ve Temel Özgürlüklere Saygı başlıklı bölümde, 'Katılan Devletler, ırk cinsiyet, dil ve din ayrımı gözetmeksizin, herkes için düşünce, vicdan, din

veya inanç özgürlüklerini de kapsamak üzere, insan haklarına ve temel özgürlüklere saygı gösterirler.' demekte.

Helsinki Nihai Belgesi Bilim ve Sanat alanlarındaki çalışma özgürlüğü ve bu alanlardaki olanakların genişletilmesine ise özel bir önem vermiş. Bu alanlarda engeller kalmazsa hem geçmişle bugün arasına örülen duvarlar hem de uluslararası ilişkiler arasına konulan duvarlar yıkılmış olur.

Bilim ve Sanat'ın bu sayısının da ağırlık konusu, Miras. Kültür Mirasını kavrayabilmek Uygurlık Tarihi'ni kavrayabilmekten ve çağdaş dünya'nın önem verdiği değerleri özümlemekten geçmez mi?

İnsanın mirasını bugüne taşıyan nedir? Kitaplar değil mi?

Ülkemizde Uygurlık Tarihi'ne, insanlığın kültür mirasına en yürekli biçimde sahip çıkan bir bilim adamımız Server Tanilli. Miras konusu gündeme gelince Server Tanilli'nin kitap olarak yeni çıkan Uygurlık Tarihi, Çağdaş Dünyaya Giriş adlı çalışmasını tanıtmaktan daha uygun bir kitap bulmak zor.

Uygurlık Tarihi beş bölümden oluşan bir çalışma, Giriş bölümünde Uygurlık Kavramı işleniyor. Birinci Bölüm Batı Dünyası, İkinci Bölüm Sosyalist Dünya, Üçüncü Bölüm Üçüncü Dünya, Dördüncü Bölüm ise Türkiye başlıklarını taşıyor. Ekler Bölümünde ise Server Tanilli'nin ünlü Savunması ve Mahkeme Kararı yer almış.

Kitabın bugüne gelen öyküsü Server hoca'nın yaşam öyküsü ile bütünleşiyor.

Orta öğrenimin kültür boşluğunu kapatmak istiyor Tanilli. Şişli İktisadi ve Ticari İlimler Yüksek Okulu 'Uygurlık Tarihi' dersi koyuyor. Hoca da oturup ders notları olarak bu çalışmasını yapıyor. Ancak 'Komünizm Propagandası' ile yargılanıyor çalışma. Devlet Güvenlik Mühkemesinde. Bu mahkemelerin varlığı sona erince bir sivil mahkemede Uygurlık Tarihi beraat ediyor.

Uygurlık Tarihini ve insanlık mirasını öğrencilere taşımayı amaçlamış bilim adamımız ünlü savunmasında taraf tutmakla suçlanmasına karşı şöyle söylüyor: "Bilim, taraf tutar; bilim adamı taraf tutar. Ama kimin tarafını? Gerçeğin, doğruların tarafını."

Server Tanilli kendisini herşeyden çok çağına ve topluma karşı sorumlu tuttuğunu belirtmiş savunmasında. Çağının ve toplumun bilim adamı Server hoca, kitabının önsözünde şöyle söylüyor, "O hengâmede bir şeyi açıkça öğrendim; egemen Sınıflar, resmi ideolojiyle oynanmasını hazmedemiyorlardı. O cesareti gösterenlere karşı da yapmayacakları yoktu." Ve ekliyor hemen sonra, "Ama ne olursa olsun, kazanan bendim yine de. İlerici, demokrat, devrimci düşünce kısacası. Sonuçta kazanan hep o olmamış mıdır zaten?"

Bize, Uygurlık Tarihi'nin yeni çıktığını ve bu çalışmanın, Server Tanilli'nin yürekli kavgasından, yâni yaşamından ayrı düşünülemeyeceğini söylemek ve aynı zamanda demokrasi, insan hak ve özgürlükleri sorunlarından da ayrılamayacağını anımsatmak düşünüyor. Kitap'ın ayrıntılı irdelemesi ise bilim adamlarımızın görevi. Ancak kitabın akıcı ve çok kolay anlaşılır dili bu değerli çalışmanın kitleler içinde her düzeyde çok yaygınlık kazanabileceğini gösteriyor. Anlaşılabilir ise anlatım basitliğinden çok konuların doğru işlenmesinden kaynaklanır. Kitap, doğru söylediği için yalınlığa erişmiş.

Uygurlığın ileri aşamalarını gösteren uluslararası belgeler, bilim adamlarımız ve kitapları hepimizin en değerli mirasları.



# Satranç

EMREHAN HALICI

## SUNUŞ

AŞAMIMIZDAKİ tüm eylemlerimizde bize birinci derecede gerekli olan şey, doğru bir düşünce yöntemidir. Burada sözü edilen, her zaman körü körüne bağlandığımız, tüm davranışlarımızı kesin ölçülerle belirleyecek olan bir kurallar dizisi değil, koşulların sürekli değişirliğini gözönünde bulunduran, gözlemlere, deneye ve akıla dayanan bir yöntemdir.

Satranç gerçek yaşamın küçük bir modeli olarak düşünebiliriz: Hiç bir zaman aynı olmayan koşullar ve bu değişik koşullarda verilen karşılıklı savaşım. Taraflar bu savaşımarda değişik roller alabilirler. Saldırı, savunma ya da fırsat kollayan bekleyişler.

Yaşamda olduğu gibi, satrançta da arzuladığımız sonuçları elde etmek için doğru bir düşünme yöntemine gereksinimimiz var. Bunun için önce düşünme yeteneğimizi ilerletmeye çalışmalıyız. Bu yöntem paralelinde etrafıca düşünen birisi, çevresini ve olayları daha iyi anlama ve kavrama şansına sahiptir.

Bir düşünce oyunu olan satrançta elde edilecek yengi ya da yenilgiler değil, koşullara göre değişen doğru atakları bulacak olan usamlama becerisinin kazanılması asıl önemli konudur. Bunun için ise teori ve pratiğin, ikisinin birden geliştirilmesi gerekir. Bu amaçla bu sayfalarda satranç haberlerinin yanı sıra, maçlar, problemler ve etüdler bulacaksınız.

Ülkemizde son yıllarda giderek daha çok kişinin satrançla ilgilenmesi umut verici bir gelişmedir. Bu ilginin artması ve yaygınlaşmasını diliyoruz. Öneri ve istekleriniz sayfamıza yön verecektir.

## HABER

Uluslararası Satranç Federasyonunun (FIDE) 1981 yılı için kuvvet derecelerine göre yaptığı sıralamada dünya şampiyonu Anatoly Karpov birinciliğini koruyor. 29 yaşındaki şampiyon bu yılın sonlarına doğru ünvanını Viktor Korchnoi karşısında korumaya çalışacak. Korchnoi sıralamada Lajos Portisch ile birlikte ikinciliği paylaşıyor. Listenin en ilgi çeken ismi ise Gary Kasparov. Şu an dünya gençler şampiyonu olan 17 yaşındaki oyuncu, sıralamada altıncı durumda.

Sıralamanın ilk on ismi şöyle:

	ülkesi	kuvvet derecesi
1) Anatoly Karpov	(SSCB)	2690
2) Viktor Korchnoi	(İsviçre)	2650
2) Lajos Portisch	(Macaristan)	2650
4) Robert Hübner	(B. Almanya)	2635
4) Boris Spassky	(SSCB)	2635
6) Gary Kasparov	(SSCB)	2625
7) Alexander Beljavsky	(SSCB)	2620
7) Lev Polugaevsky	(SSCB)	2620
7) Jan Timman	(Hollanda)	2615
10) Ewim Geller	(SSCB)	2615

## MAÇ

Satranç tarihinin büyük isimlerinden biri olan A. Anderssen, ilginç atak ve matlarla bilinir. Aşağıda Anderssen'in oynadığı, ancak umulanın aksine ilginç bir şekilde yenildiği (gene büyük bir usta olan Max Lange'a karşı) unutulmaz maçını sunuyoruz:

Beyaz: A. Anderssen

Siyah: M. Lange

Açılış: Ruy Lopez

Tarih: 1859

- |                          |                           |                         |
|--------------------------|---------------------------|-------------------------|
| 1) e2 - e4 . e7 - e5     | 2) Ag1 - f3 , Ab8 - c6    | 3) Ff1 - b5, Ac6 - d4   |
| 4) Af3xd4 , e5xd4        | 5) Fb5 - c4 , Ag8 - f6    | 6) e4 - e5 , d7 - d5    |
| 7) Fc4 - b3, Fc8 - g4    | 8) f2 - f3 , Af6 - e4 !   | 9) 0-0 , d4 - d3 !      |
| 10) f3xg4 , Ff8 - c5+    | 11) Şg1 - h1 , Ae4 - g3+! | 12) h2xg3 , Vd8 - g5    |
| 13) Kf1 - f5, h7 - h5 !! | 14) g4xh5 , Vg5xf5        | 15) g3 - g4 , Kh8xh5 !! |
| 16) g4xh5 , Vf5 - e4     | 17) Vd1 - f3 , Ve4 - h4+  | 18) Vg3 - h3, Vh4 - e1+ |
| 19) Beyaz terk eder      |                           |                         |

Çünkü 19) Şh1 - h2, Fc5 - g1+ 20) Şh2 - h1, Fg1 - f2 21) Ve1 - g1+, Mat

## EĞLENCELİK

Satranç tahtasında herhangi bir yere bir at yerleştirin. Bu ata alışılmış hareketlerini yaptırarak bütün kareleri dolaşın ve tekrar eski yerinize gelin.

(At her kareye mutlak ve yalnız bir kere gelebilir)

Bu sorunun yüzlerce çözümü olduğunu hatırlatalım.

(M. VUKCEVICH, 1971)



(HORWITZ, 1851)



(E. HALICI, 1981)



(M. NIEMEIJER, 1919)



(S. LOYD, 1857)



BEYAZ  
BERABERLİK  
SAĞLAR

BEYAZ  
KAZANIR

BEYAZ İKİ  
HAMLEDE  
MAT YAPAR

BEYAZ İKİ  
HAMLEDE  
MAT YAPAR

BEYAZ ÜÇ  
HAMLEDE  
MAT YAPAR





**ABIDIN DINO**